



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2016

**Cláudia Filipa  
Pereira Torres**

## **As canções tradicionais como estratégia na aprendizagem do fagote**







**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2016

**Cláudia Filipa  
Pereira Torres**

## **As canções tradicionais como estratégia na aprendizagem do fagote**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

*à minha família...*



**o júri**  
Presidente

Prof. Doutor Luís Filipe Leal de Carvalho  
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Luís dos Santos Cardoso  
Director Pedagógico, Escola de Artes da Bairrada (Vogal – Arguente Principal)

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço  
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)



## **agradecimentos**

À minha mãe Eufrosina Torres que sempre foi e sempre será o meu grande exemplo de vida e por tudo que até hoje com ela aprendi. À minha mãe pelo seu grande exemplo de força, luta e à sua infinita persistência.

Ao Prof. Doutor António Vassalo Lourenço, meu orientador, pela sua disponibilidade e orientação sempre precisa e objectiva. Não esquecerei a sua conduta motivadora, acreditando e incentivando em todos os momentos, tornando possível a conclusão deste projecto. Muito obrigada!

À minha família pelo apoio incondicional.

Ao José por estar sempre ao meu lado, fazendo do meu projecto também um projecto seu.

Ao Luís Trigo pelo seu profissionalismo e tão importante colaboração com os arranjos para piano de acompanhamento.

Aos meus amigos que acreditaram.

A todos, o meu agradecimento sincero



**palavras-chave**

fagote, livro de peças, fagotino, canções tradicionais, ensino de fagote.

**resumo**

O presente projecto educativo tem como objectivo a concepção de uma ferramenta pedagógica a ser utilizada no início do estudo do fagote. Após recolha e selecção de canções tradicionalmente reconhecidas pelas crianças, sejam elas parte integrante do património musical nacional ou internacional, criou-se um livro com vinte peças. Esta colectânea encontra-se organizada por tessitura e complexidade, sendo que as tonalidades foram escolhidas com o intuito de proporcionar uma melhor aprendizagem de diversas dedilhações do fagote. De forma a encorajar e estimular o estudo deste instrumento, quer na sala de aula quer em casa, foram concebidos acompanhamentos de piano e um CD com *play-along* tornando este projecto ainda mais enriquecedor.



**keywords**

bassoon, book of musical pieces, mini-bassoon, traditional songs, bassoon teaching.

**abstract**

The aim of this educational project is the building of a pedagogical tool to be used in the beginning of the learning of the musical instrument bassoon. This book with twenty plays was created after a selection and a collection of songs in which children are traditionally familiar with, whether being from national or international heritage. This collection is organized according to tessitura and levels of complexity, and the objective of these musical tonalities' choice is to provide a better learning system of the various bassoon struts. In order to encourage and to stimulate the learning of this instrument either in the classroom or at home, some piano accompaniments have been designed, as well as a play-along CD that is part of this book, which enriches this project.



## Índice

Introdução.....	1
1º Capítulo – Breve contextualização sobre o fagote e o seu ensino .....	5
1.1 – O fagote .....	5
1.2 - Realidade e Problemática do ensino do fagote .....	8
1.3 - Ensino do fagote em Portugal .....	11
2º Capítulo – Análise dos métodos de ensino e reportório .....	15
2.1 – Métodos de ensino .....	15
2.1.1 – Abracadabra Bassoon – Jane Sebba.....	15
2.1.2 – A tune a day – A first book for bassoon instructor – C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart.....	17
2.1.3 – Studies for Bassoon, Opus 8, Vol. I for beginners - J. Weissenborn.....	19
2.1.4 – Practical Bassoon School - J. Weissenborn .....	21
2.1.5 – Aprende tocando el Fagot (Learn as you play Bassoon) – Peter Wastall .....	22
2.1.6 – The Jolly Bassoon vol.I – Albrech Holder (Bodo Koenigsbeck) .....	25
2.1.7 – Fagottschule - László Hara .....	27
2.2 – Colectâneas de peças .....	28
2.2.1 – Four easy pieces – John Burness .....	28
2.2.2 – First book of bassoon solos – Lyndon Hilling e Walter Bergmann .....	30
2.2.3 – Razzamajazz Bassoon – Sarah Watts .....	32
2.2.4 – Bravo! Bassoon – Carol Barratt.....	34
2.2.5 – Compositions for Bassoon (beginners to intermediate) – Graham Lyons .....	36
2.2.6 – Twenty-Five Fun Moments For Bassoon – Colin Cowles .....	37
2.2.7 – Bassoon Bagatelles - <i>four pieces for beginners</i> – Ronald Hanmer.....	40
3º Capitulo - Criação de um livro de peças .....	42
3.1 – Música tradicional e a música popular. Breve definição.....	42
3.2 – O uso da música tradicional no ensino do instrumento .....	47
3.3 - Criação e descrição do livro de peças .....	51
3.4 – Análise individual de cada peça .....	53
3.4.1 – Em noites de Verão .....	53
3.4.2 - Maria tinha um carneirinho .....	57
3.4.3 – Na quinta do tio Manel .....	59
3.4.4 – Frei João.....	61

3.4.5 – Papagaio Louro.....	63
3.4.6 – As três galinhas .....	66
3.4.7 – O balão do João.....	69
3.4.8 – Era uma vez um cavalo.....	71
3.4.9 - Lá vai uma .....	74
3.4.10 – O meu chapéu tem três bicos .....	76
3.4.11 – O pião .....	79
3.4.12 – O pastorzinho.....	81
3.4.13 – A machadinha.....	82
3.4.14 – Alecrim.....	85
3.4.15 – Toca o sino .....	87
3.4.16 – Parabéns .....	89
3.4.17 – Indo eu a caminho de Viseu.....	91
3.4.18 – Os olhos da Marianita .....	93
3.4.19 – Atirei o pau ao gato .....	95
3.4.20 – As pombinhas da Catrina.....	98
Considerações Finais .....	100
Bibliografia.....	103
Anexos .....	109
Anexo 1 – Partituras para fagote com acompanhamento de piano.....	110
Anexo 2 – Partituras para fagotino em Sol com acompanhamento de piano.....	139
Anexo 3 – Partituras para fagotino em Fá com acompanhamento de piano.....	166

## Índice de Figuras

Figura 1 - Imagem de fagotino e de fagote. ....	10
Figura 2 - Partitura "Em noites de Verão" .....	53
Figura 3 - Nota Dó3 .....	55
Figura 4 - Nota Ré3 .....	55
Figura 5 - Nota Mi3 .....	55
Figura 6 - Partitura "Maria tinha um carneirinho" .....	57
Figura 7 - Partitura "Na Quinta do Tio Manel" .....	59
Figura 8 - Nota Lá2.....	60
Figura 9 - Nota Sol2.....	60
Figura 10 - Partitura "Frei João".....	61

Figura 11 - Nota Si2.....	62
Figura 12 - Partitura "Papagaio Louro".....	63
Figura 13 - Partitura "As Três Galinhas" .....	66
Figura 14 - Nota Fá2.....	68
Figura 15 - Nota Sib2.....	68
Figura 16 - Partitura "O Balão do João" .....	69
Figura 17 - Partitura "Era uma vez um cavalo" .....	71
Figura 18 - Nota Fá3.....	73
Figura 19 - Partitura "Lá vai uma" .....	74
Figura 20 - Nota Mi2 .....	75
Figura 21 - Partitura "O meu chapéu tem três bicos" .....	76
Figura 22 - Nota Sol3.....	78
Figura 23 - Partitura "O pião" .....	79
Figura 24 - Partitura "O Pastorzinho" .....	81
Figura 25 - Partitura "A Machadinha" .....	82
Figura 26 - Nota Fá#3.....	84
Figura 27 - Partitura "Alecrim".....	85
Figura 28 - Partitura "Toca o Sino".....	87
Figura 29 - Nota Mib3 .....	88
Figura 30 - Partitura "Parabéns" .....	89
Figura 31 - Partitura "Indo eu a caminho de Viseu".....	91
Figura 32 - Partitura "Os olhos da Marianita" .....	93
Figura 33 - Nota Lá3.....	94
Figura 34 - Partitura "Atirei o pau ao gato".....	95
Figura 35 - Nota Si3.....	96
Figura 36 - Nota Dó4 .....	96
Figura 37 - Partitura "As pombinhas da Catrina" .....	98

## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Análise do Método Abracadabra - Jane Sebba .....	17
Tabela 2- Análise do método A tune a day – A first book for bassoon instruction – C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart.....	19
Tabela 3 - Studies for Bassoon, Opus 8, Vol. I for beginners - J. Weissenborn.....	20
Tabela 4 - Análise do método Practical Bassoon School - J. Weissenborn.....	22

Tabela 5 - Análise do método Aprende tocando el Fagot (Learn as you play Bassoon) - Peter Wastall. ....	24
Tabela 6 - The Jolly Bassoon vol.I – Albrech Holder e Bodo Koenigsbeck.....	26
Tabela 7 - Fagottschule - Hara László .....	28
Tabela 8 - Four easy pieces – John Burness .....	29
Tabela 9 - First book of bassoon solos – Lyndon Hilling e Walter Bergmann .....	32
Tabela 10 - Razzamajazz Bassoon – Sarah Watts .....	34
Tabela 11 - Bravo! Bassoon – Carol Barratt.....	35
Tabela 12 - Compositions for Bassoon (beginners to intermediate) – Graham Lyons .....	37
Tabela 13 - Twenty-Five Fun Moments For Bassoon – Colin Cowles .....	39
Tabela 14 - Bassoon Bagatelles - four pieces for beginners – Ronald Hanmer.....	41
Tabela 15 - <i>Em noites de verão</i> .....	56
Tabela 16 - <i>Maria tinha um carneirinho</i> .....	58
Tabela 17 - <i>Na quinta do tio Manel</i> .....	61
Tabela 18 - <i>Frei João</i> .....	63
Tabela 19 - <i>Papagaio louro</i> .....	65
Tabela 20 - <i>As três galinhas</i> .....	69
Tabela 21 - <i>O balão do João</i> .....	71
Tabela 22 - <i>Era uma vez um cavalo</i> .....	73
Tabela 23 - <i>Lá vai uma</i> .....	75
Tabela 24 - <i>O meu chapéu tem três bicos</i> .....	78
Tabela 25 - <i>O pastorzinho</i> .....	82
Tabela 26 - <i>A machadinha</i> .....	84
Tabela 27 – <i>Alecrim</i> .....	86
Tabela 28 - <i>Toca o sino</i> .....	89
Tabela 29 - <i>Parabéns</i> .....	90
Tabela 30 - <i>Indo eu a caminho de Viseu</i> .....	92
Tabela 31 - <i>Os olhos da Marianita</i> .....	95
Tabela 32 - <i>Atirei o pau ao gato</i> .....	97
Tabela 33 - <i>As pombinhas da Catrina</i> .....	99



## Introdução

“Os alunos precisam de professores que sejam capazes de ser eles próprios na sala de aula, (...) que sejam apaixonados pelo que ensinam e a quem ensinam, (...) que se comprometam a ensinar de uma forma criativa (...)” (Day 2004, 101).

Ao longo da minha experiência como docente tive sempre presente a necessidade de ajustar as estratégias de ensino ao desenvolvimento dos alunos, pois a infância passa por diversas influências do mundo globalizado e o professor deve manter-se informado sobre essas diversidades e procurar recursos para que os seus alunos se mantenham estimulados.

O projecto educativo aqui desenvolvido tem como objectivo proporcionar uma ferramenta pedagógica para o início da aprendizagem do fagote construída através da recolha e selecção de um conjunto de canções tradicionais que foram previamente analisadas e ordenadas de forma a constituir um livro de vinte peças.

A impossibilidade de aquisição de instrumento aquando o início da aprendizagem foi um dos factores que me levou a procurar estratégias que mantivessem os alunos motivados e os levassem a adquirir competências sem que fosse notória essa irregularidade/carência no estudo. Um aluno, ao tocar apenas 45 minutos semanalmente (exclusivamente na aula), facilmente esquece os conteúdos ensinados. Ao aprender peças reconhecidamente familiares a capacidade de memorização torna-se mais eficaz, uma vez que as poderá exercitar cantando, ou articulando-as com a palheta fora do horário lectivo.

A postura adoptada durante os últimos sete anos de docência e durante a concretização deste projecto foi a de professor reflexivo - prática reflexiva - verificando que grande parte dos métodos de ensino e colectâneas de peças existentes, para esta fase inicial da aprendizagem, tendem a ser pouco atractivas e motivadoras. Por exemplo: aquando do aparecimento de uma nova dedilhação, o exercício/peça revela-se, frequentemente, desconhecido para a maioria das crianças tornando-se numa tarefa desmotivante. A ideia de criar esta ferramenta



partiu desta necessidade de encontrar outra forma de ensinar determinada dedilhação através de melodias facilmente reconhecíveis.

A selecção das peças atende, do ponto de vista técnico-musical, à riqueza e qualidade das mesmas no que diz respeito à sua capacidade de ajudar a ultrapassar determinadas dificuldades técnicas do instrumento, contribuindo, ao mesmo tempo, para estimular o desenvolvimento rítmico, psicomotor e socio-afectivo da criança.

O professor, no decurso do ensino, está envolvido num processo de reflexão e acção, não só para ajudar o aluno na conquista de competências, mas também para melhorar o seu método de ensino.

Segundo a perspectiva de Isolina Oliveira e Lurdes Serrazina ensinar “é mais do que uma arte. É uma procura constante com o objectivo de criar condições para que aconteçam aprendizagens.” (Oliveira, L., & Serrazina, L. 2002, 35). Para estas autoras,

“O professor reflexivo é, então, o que busca o equilíbrio entre a acção e o pensamento e uma nova prática implica sempre uma reflexão sobre a sua experiência, as suas crenças, imagens e valores. (...) Podemos dizer que o ensino reflexivo requer uma permanente auto-análise por parte do professor, o que implica abertura de espírito, análise rigorosa e consciência social.” (Oliveira, L., & Serrazina, L. 2002, 36).

As escolhas e opções que os professores fazem têm implicações nas oportunidades que são proporcionadas às crianças e, neste sentido, a prática reflexiva, torna-os profissionais mais responsáveis, competentes e conscientes. Esta perspectiva enquadra-se no desenvolvimento deste projecto. O professor, durante o processo de ensino, reflecte sobre a escolha das estratégias, analisa os resultados das mesmas através do desempenho dos seus alunos e, por fim, questiona-as e age, com o intuito de as melhorar.

No primeiro capítulo deste trabalho apresenta-se uma breve contextualização sobre o fagote e o seu ensino. Partindo da bibliografia existente,

realiza-se uma apresentação sumária do instrumento, da sua história, das suas principais características e da realidade e problemática do seu ensino, nomeadamente em Portugal.

No capítulo seguinte é feita uma breve análise aos vários materiais curriculares existentes para o início da aprendizagem do fagote, tais como métodos de ensino e colectâneas de peças, com o objectivo de identificar e analisar a estrutura utilizada, os exercícios e peças propostas para a aquisição de determinada competência técnico-musical, as dedilhações propostas, apresentação gráfica e os textos explicativos.

No início do terceiro capítulo é apresentada uma breve definição dos termos *música tradicional* e *música popular*, de modo a clarificar o uso destes dois conceitos neste trabalho e ainda uma pequena abordagem sobre a utilização da música tradicional no ensino vocacional.

Este capítulo, criação e descrição do livro de peças, constitui assim parte central deste projecto, assentando na concepção de um livro com vinte peças tradicionais seleccionadas dentre o vasto reportório de canções nacionais e internacionais de forma a tornar-se uma ferramenta a adoptar por professores de fagote durante o primeiro ano de ensino de fagote. O livro foi organizado por tessitura e complexidade. Cada peça é exposta e analisada quanto às suas origens e possíveis aplicações didácticas. Por forma a enriquecer e de certo modo contrastar estilisticamente com a melodia, foi concebido um acompanhamento de piano, cujas características são apresentadas conjuntamente com as peças musicais. Em anexo, apresentam-se as partes de piano adaptadas ao fagote, fagotino em Sol e em Fá e ainda os respectivos *play-along* em CD.

Assumindo que os objectivos gerais do programa curricular oferecido pelas escolas são um bom ponto de partida e com base nas minhas reflexões, pretendi, então, criar uma base de trabalho para as minhas aulas e uma ferramenta pedagógica que possa auxiliar a minha prática enquanto docente e também a de outros docentes.

Por último, são apresentadas as considerações finais sobre o projecto realizado.

“A experiência não vem de se ter vivido muito, mas de se ter reflectido

intensamente sobre o que se fez e sobre as coisas que aconteceram” (Gandin 1986, 43).

## 1º Capítulo – Breve contextualização sobre o fagote e o seu ensino

### 1.1 – O fagote

De acordo com a definição dada por William Waterhouse no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Waterhouse 1980, 873), o fagote é um instrumento de sopro com palheta dupla e tubo cónico que pertence à família das madeiras, a quem é atribuído, quase sempre, o registo mais grave deste grupo.

Construído em ácer ou granadilho, por vezes ébano ou pau-santo e ainda em pau-rosa – modelo francês – é constituído por dois tubos justapostos ligados na base por uma secção do tubo em forma de U, sendo o comprimento total das duas partes de aproximadamente 2,40 m (Henrique 1999, 305-6). O instrumento segura-se numa posição ligeiramente oblíqua, através de uma correia específica, quer seja para tocar em pé ou sentado e, dependendo do material da sua construção, pesa entre 3 a 4 kg.

O fagote é, pelo seu timbre nasalado, embora não tanto como o oboé, considerado o baixo da família deste último. Ainda de acordo com a descrição de Henrique, a capacidade do fagote em “obter efeitos cómicos e humorísticos (sobretudo através do seu extraordinário staccato) foi depreciativamente chamado o ‘palhaço da orquestra’; no entanto a sua grande versatilidade permite-lhe também ser usado em passagens melancólicas” (Henrique 1999, 305), comoventes, com forte carga emocional e carregadas de *pathos*, muito usadas no período Romântico. Por outro lado, o excelente *cantabile* que se pode obter no seu registo médio foi muito utilizado pelos compositores do período Barroco.

O fagote deriva de um instrumento anteriormente existente: o baixão - instrumento que já apresentava o tubo feito numa só peça de madeira, dobrado sobre si próprio. De uma vasta família de baixões então criada no séc. XVII, existiu um que depressa se destacou, o *Choristfagott*, pela sua utilidade em suportar o baixo na música coral. Este instrumento é considerado como o verdadeiro antepassado do actual fagote (Waterhouse 1980, 877).

Tal como descreve Ricardo Lameiro (2010), quando surgiram, os primeiros

fagotes diferenciavam-se do baixão principalmente pela forma como eram construídos, sendo constituídos por quatro partes, e não por uma só peça, e tendo ainda mais duas chaves do que o baixão, o que lhes permitiu alcançar o Sib grave que ainda hoje é a nota mais grave do fagote moderno. Nos finais do séc. XVII e inícios do séc. XVIII, o fagote passou por mais uma transformação, sendo-lhe acrescentada “uma chave de Sol#, facilitando assim algumas passagens técnicas mais exigentes. Durante este período J. S. Bach, G. P. Telemann, Vivaldi e J. B. Boismortier escreveram peças muito exigentes para o instrumento, algumas até com um carácter virtuoso, como são os casos de alguns concertos e música de câmara de A. Vivaldi” (Lameiro 2010, 9). A adição de chaves ao instrumento permitiu executar de forma mais fácil passagens mais exigentes e também aumentar a sua extensão no registo mais agudo.

No século XIX, uma época de grande progresso na construção de instrumentos musicais, ressaltou a preocupação pela afinação e sonoridade obrigando a um maior desenvolvimento do fagote, fazendo-o passar por uma série de inovações e melhoramentos. Nessa época começa a diferenciação entre os dois sistemas actualmente existentes: o Heckel (sistema alemão) e o Buffet (sistema francês).

É neste contexto que o fagote atinge a sua plenitude. Estes dois sistemas vieram colocar um ponto final numa variedade imensa de sistemas individuais desenhados por diferentes fabricantes, deixando de lado e de vez a consequente confusão técnica que a multiplicidade de sistemas originava.

O fagote alemão tem sido muito adoptado desde o início do século XX e difere do francês pela madeira utilizada na sua construção, na disposição dos orifícios, na qualidade do som e nas dedilhações (Waterhouse 1980, 876).

O modelo do sistema francês não se afastou muito do fagote do período Barroco. No entanto, apesar da colaboração de Eugène Jancourt (1815-1892) com os principais construtores de Paris para o desenvolvimento do fagote para 22 chaves, este modelo foi sendo substituído nos últimos 60 anos pelo modelo alemão, praticamente em todos os países (Waterhouse 2005, 12-3).

Entretanto, apesar do sistema alemão apresentar um timbre mais enérgico do que o de Buffet, este último é considerado por muitos como tendo uma qualidade mais expressiva (Waterhouse 2005, 18).

Carl Almenröder (1786-1843), o criador do modelo do sistema alemão, no seu tratado de 1823, descreve que pela adição de certas chaves e orifícios, e recolocação de outras, conseguiu melhorar a afinação e uniformizar o som, aumentando também a sua extensão (até ao Sol<sup>4</sup>). Mais tarde um dos seus discípulos, Johann Adam Heckel, continuou e aperfeiçoou ainda mais a sua manufactura, dando-lhe uma perfeição científica. Os seus descendentes trouxeram-no até aos nossos dias sendo mundialmente aceite como fagote modelo Heckel (Waterhouse 1980, 884).

O fagote tem actualmente dois campos de acção bem definidos, como instrumento orquestral, tendo lugar em grandes e pequenas formações e como instrumento solista, com acompanhamento ou mesmo a solo.

Atendendo ao seu tamanho, à sua pouca manuseabilidade e custo, são poucos os que começam a aprender a tocar fagote em idade jovem (Creagh 2004). Para dissipar este problema foi criado o fagotino.

O fagotino é uma réplica mais pequena do fagote surgindo em diversos tamanhos, de acordo com a sua transposição, sendo o ideal para crianças.

Em 1992 Guntram Wolf (Kronach) construiu o primeiro fagotino dos tempos modernos para o fagotista Richard Moore. Também Moosmann e Howarth desenvolveram modelos de sucesso para crianças dos sete aos dez anos de idade (Waterhouse 1980, 893). O sistema de chaves é análogo ao do fagote, bem como o tipo de palheta, permitindo às crianças o uso deste modelo para aprender dedilhações e outras técnicas.

O mais frequente é o fagotino em Sol que se encontra uma quinta acima do Fagote. Menos frequentes são os fagotinos em Fá e o fagotino oitava encontrando-se, respectivamente, uma quarta e uma oitava acima do fagote. Os fagotinos têm sido utilizados como instrumento solista em repertório de música antiga e moderna e também em *ensembles* (Wolf n.d.).

O contrafagote é o instrumento mais grave da orquestra sendo muito usado na escrita orquestral para dobrar à 8ª inferior os violoncelos, fagotes e

contrabaixos. Soa uma oitava abaixo do fagote sendo também um instrumento cônico de palheta dupla mas com o dobro do comprimento do fagote: 4.80 m. A sua palheta é consideravelmente maior do que a do fagote e apoia-se no chão através de um espigão dado o seu peso e tamanho. À semelhança do fagote existem também os dois sistemas: francês e alemão (Henrique 2007, 588).

Quando “bem tocado o fagote é dotado de um grande encanto expressivo, um certo sentido de humor e patético, ou mesmo, amável, poucos instrumentos têm um som tão característico, com um timbre quente e macio muito próximo da voz humana, no entanto, o que lhe confere um grande estatuto e admiração, sobretudo pelos compositores, é a sua agilidade surpreendente em toda a sua grande extensão sonora e a rapidez e singularidade do seu *staccato*.” (Costa n.d.).

São disso exemplo o papel do fagote em *O Aprendiz do Feiticeiro* (1897) de P. Dukas, o registo grave para representar o avô de Pedro em *Pedro e o Lobo*, Op.67, S. Prokofiev (1936) e o som bem-humorado e inesperado bem expresso na obra *Last Tango in Bayreuth* para quarteto de fagotes de Peter Schiekele (1973) (Rhee 2012, 60).

O fagote reúne diversas particularidades que o transformam “num dos instrumentos mais singulares e ao mesmo tempo mais misteriosos do universo dos instrumentos de Orquestra.”(Costa, n.d.).

## 1.2 - Realidade e Problemática do ensino do fagote

“According to myth, teaching and playing bassoon are hard. This myth is one perpetuated by professional bassoon players and teachers—rarely is this a conscious act but one that has been ingrained from the start of their careers. But new approaches, insights, and techniques have evolved over the past few years that make life much less complicated for the beginner or professional, bassoonist or teacher.” (Polk n.d.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “De acordo com o mito, é difícil ensinar e tocar fagote. Este mito é perpetuado por fagotistas profissionais e professores - raramente é um ato consciente, mas é um ato enraizado desde o início das suas carreiras. Nos últimos anos surgiram

A questão levantada por Janet Polk é apenas um dos problemas com que o ensino e a difusão do fagote se tem deparado ao longo da sua história. Na generalidade dos países, o primeiro problema com que nos deparamos no ensino do fagote surge no momento em que a criança tem de escolher um instrumento. Nesta fase é preciso ter em conta diversos factores que ajudem essa criança a fazer a melhor escolha, tais como, a idade, altura e a coordenação motora, entre outras. As crianças mais pequenas são, muitas vezes, influenciadas pelos pais. Tendo isso em conta, há determinados instrumentos, incluindo o fagote, que não fazem parte da opção prioritária para os seus filhos, ou porque o desconhecem, ou porque é grande, ou porque, como acontece muitas vezes, o piano, o violino e a guitarra são os instrumentos mais reconhecidos pela sociedade.

Preferencialmente devem-se mostrar os instrumentos à criança, dar-lhe a oportunidade de os experimentar, ouvi-la e verificar qual o instrumento com que tem mais afinidade e aptidão. Como refere Stephanie Crease (2008), as crianças têm os seus próprios instintos e segui-los poderá contribuir para que se mantenham empenhadas e motivadas no estudo. “Em geral as crianças em idade escolar deviam ter uma palavra a dizer na escolha dos instrumentos e respeitar o instinto do seu filho será provavelmente a melhor motivação para ele. Proporcione-lhe apoio e um bom professor, fomenta o fascínio pelo instrumento procurando CD ou vídeos onde possa vê-lo a ser tocado e vá a espectáculos ou recitais ao vivo. (...) Manifeste entusiasmo com os esforços precoces do seu filho, mesmo se os violinos esganiçados e os trompetes sibilantes forem dolorosos de ouvir” (Crease 2008, 74).

Tendo em atenção a sua especificidade e as questões atrás referidas, constata-se que o fagote é um instrumento escolhido com menos frequência, pois é tecnicamente exigente e necessita de um grande controlo e coordenação motora. Não sendo um instrumento com o qual se consiga criar som de forma imediata, é natural que não recaia sobre ele a escolha de instrumento a aprender.

A sonoridade e singularidade do fagote são o que levam a maioria das crianças a escolhê-lo. Se compararmos a facilidade com que uma criança produz

---

novas abordagens, estudos e técnicas que tornaram a prática muito menos complicada para o fagotista iniciante, profissional ou mesmo para o professor.” (tradução da autora)



som num piano, facilmente constatamos que o fagote exige mais concentração e esforço físico. É por isso natural que quando uma criança de cinco anos se decide pelo fagote e o escolhe para seu instrumento não seja capaz de o tocar. “Neste caso, existem variadas soluções que, dependendo da idade e fisionomia da criança, lhe permitem iniciar a aprendizagem técnica e a aquisição de competências de base no instrumento, de modo a que quando for fisicamente possível, possa transitar naturalmente para o fagote. Dentro das opções disponíveis, destaca-se o fagotino pois, apesar do seu tamanho e peso reduzido, assemelha-se ao fagote em vários aspectos, especialmente na postura e na técnica de dedilhação.” (Dias 2014, 52). Na figura abaixo pode-se comparar a diferença de tamanho entre eles, sendo que o fagotino mede praticamente metade do fagote.



Figura 1 - Imagem de fagotino e de fagote<sup>2</sup>

Embora o número de alunos de fagote em Portugal tenha aumentado nos últimos anos, existem vários factores que dificultam a sua adopção pelas escolas, bandas e principalmente pelos encarregados de educação. O preço do instrumento é unanimemente reconhecido por todos os professores de fagote

---

<sup>2</sup> Fonte: “El fagotino,” n.d.

como um dos maiores obstáculos para a sua aprendizagem. Tal como sublinha Waterhouse (2005), é provavelmente um dos instrumentos de sopro com custos de produção mais elevados e, por conseguinte, de aquisição, o que pode ser desmotivante para alguns educadores. Desta feita, sendo o mercado de procura menor, o seu custo torna-se ainda mais elevado, para compensar a falta de procura. Além disso, constata-se a não existência de um mercado em segunda mão que possibilite aos alunos comprar, pelo menos numa primeira fase, fagotes usados (Waterhouse 2005, 7). A esta constatação podemos ainda associar os custos da palheta dupla que são bastante elevados.

Como professora, já tive a experiência de alguns encarregados de educação que, ao tomarem conhecimento do preço, desistiram da ideia do aluno estudar fagote, optando por outro instrumento. A questão financeira coloca-se também para as bandas filarmónicas, pois a maioria são associações que não dispõem de grandes recursos financeiros e o fagote não faz parte das suas prioridades. O professor Pedro Silva referiu, sobre as bandas filarmónicas, que se o fagote tivesse sido adoptado por estas há mais tempo, provavelmente o panorama actual seria diferente, justificando que as bandas não achavam que o instrumento fosse realmente necessário ou importante para o seu funcionamento (Lameiro 2010, 20).

Para além de todos estes factores que foram sendo descritos relativamente à dificuldade que constitui o início da aprendizagem no fagote, não podemos deixar de salientar que a sua dedilhação é a mais complexa dos instrumentos de sopro. São usados os dez dedos para executar padrões que, à primeira vista, parecem inexecutáveis ou inconsistentes. Os dedos têm várias chaves para controlar com combinações muito diferentes: o polegar esquerdo, por exemplo, tem até 9 chaves para controlar sozinho e em diferentes combinações, e, tal como salienta Waterhouse (2005), “ A dedilhação será provavelmente o aspecto mais exigente do instrumento” (Waterhouse 2005, 8).

### 1.3 - Ensino do fagote em Portugal

É bastante complexo tratar o desenvolvimento do fagote em Portugal devido à ausência de fontes e à inexistência de bibliografia que possa atestar a

forma como este instrumento se incrementou no seio da cultura artística portuguesa.

Ao longo do século XVIII, não há registo da existência de obras para o fagote e nada se conhece sobre o seu ensino específico, excepto apenas algumas informações acerca da presença de intérpretes estrangeiros ao serviço da corte portuguesa já durante o reinado de D. Maria I. Como nos confirma Freitas Branco se a evolução da ópera foi vivida na sociedade portuguesa ao estilo italiano de forma expectante pena foi que a mesma tendência não reflectisse a produção instrumental austro-alemã (Branco 1995, 210). Infelizmente, o fagote e o seu ensino anda estariam em pior situação do que os outros instrumentos pois, como afirma Pedro Silva (2010), “também as associações de concertos, assim como o ensino da música e a fundação do Conservatório, são reveladores de um sistema pouco sólido que satisfizesse as necessidades dos músicos portugueses levando-os, na maioria das vezes, a procurar no estrangeiro um complemento da sua formação. O único estabelecimento de ensino destinado à formação de profissionais, nas primeiras décadas do século XIX, era o Seminário Patriarcal, instituição que continuava a conservar a função para a qual tinha sido criada, a de formar músicos para o serviço litúrgico” (Silva 2010, 14).

Ao longo dos tempos, foram várias as tentativas para a reformulação do Conservatório Nacional, primeiro por José Vianna da Mota em 1919 e posteriormente por Ivo Cruz em 1938, de modo a suprir as necessidades musicais da época. Mas, estas reformas foram morosas e pouco eficazes, observando-se, neste contexto, uma ausência de uma escola de fagote. Citando as palavras do Prof. Hugues Kesteman, “Em 1989 o ensino do fagote em Portugal estava muito atrasado em relação à Europa. As duas únicas instituições a operar no terreno eram o Conservatório Nacional e a Escola Superior de Música de Lisboa, lideradas pelo professor Arlindo Santos. A formação centrava-se apenas numa metodologia e escola de fagote. Os Conservatórios distritais não tinham a classe do instrumento no activo. Um outro aspecto curioso prendia-se com a ausência da implementação do instrumento em bandas civis e a pouca participação existente era de foro autodidacta e em contexto militar” (Silva 2010, 19).

A divulgação do instrumento, assim como abertura de algumas classes em Conservatórios públicos, deve-se à figura incontornável de Hughes Kestman que em 1989 veio a integrar os quadros de músico na Orquestra Regie Sinfonia, actualmente extinta.

Em 1992 abriu a classe de fagote, primeiro na Escola Profissional Artística do Vale do Ave (ARTAVE) e mais tarde, ainda no mesmo ano, no Conservatório de Música do Porto, começando-se a estabelecer uma escola de fagote na zona norte do país. Posteriormente, abriu o curso de fagote na Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC) e, em Outubro de 1994, iniciou o curso superior de fagote na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), no Porto. A criação das escolas profissionais de música contribuiu muito para o desenvolvimento do ensino da música, especialmente para os instrumentos de sopro. “Dada a sua natureza descentralizadora, o âmbito geográfico destas escolas permitiu o ensino de qualidade de música em vários pontos do país que não os tradicionais centros urbanos. Estes cursos permitiram dar a conhecer o instrumento e formar alunos, que depois iriam frequentar as escolas de ensino superior criadas recentemente. A formação de músicos e professores qualificados foi um factor preponderante para o aumento do número de escolas que leccionavam fagote, e conseqüentemente, o aumento de alunos” (Lameiro 2010, 16).

O fagote foi, sem dúvida, um dos instrumentos que mais beneficiou com o aparecimento das escolas profissionais. Devido à natureza destas instituições, a existência dos mais variados instrumentos é fundamental para a constituição de grupos de música de câmara e para as classes de orquestra, que passaram a ter grande peso na formação ministrada nestas escolas, o que levou à abertura desta classe (*Ibid.*, 17-8).

Em jeito de resumo pode dizer-se que as escolas profissionais tiveram um papel determinante na evolução do ensino do fagote no passado recente, pois com o seu empenho abriram-se novas classes de fagote, possibilitando melhorias substanciais na qualidade de ensino. Estas melhorias, reconhecidas e referenciadas por diversos fagotistas, têm como melhor exemplo o aumento de

alunos premiados em concursos nacionais e internacionais e que ocupam lugares em orquestras de referência.

Apesar da evolução que se tem registado em Portugal no ensino do fagote, há ainda escolas onde este instrumento não é ensinado, outras há em que o seu ensino é bastante recente e, por outro lado, infelizmente, há ainda outras em que o curso foi encerrado por falta de candidatos.

## **2º Capítulo – Análise dos métodos de ensino e reportório**

Para a análise dos métodos de ensino e reportório foram seleccionadas catorze edições que se dividem em dois grupos - métodos de ensino e colectâneas de peças - que representam ferramentas frequentemente utilizadas pelos professores de fagote no ensino a crianças que iniciam a sua aprendizagem neste instrumento.

No grupo dos métodos de ensino, foram seleccionadas sete edições que têm vários pontos em comum, tais como: notas introdutórias, dedilhações e noções de formação musical. No grupo - colectâneas de peças - escolheram-se sete edições que contêm um conjunto de peças com nível de dificuldade progressiva podendo ter, ou não, espaço para explicações teóricas.

Os aspectos a analisar são: as sequências de aprendizagem apresentadas, os exercícios e as peças propostas, as ilustrações, os textos e a estrutura.

Neste trabalho usa-se o sistema proposto pela *Acoustical Society of America* e aceite pela *U.S.A. Standards Association* que atribuiu o índice 4 ao Dó central.

### **2.1 – Métodos de ensino**

#### **2.1.1 – Abracadabra Bassoon – Jane Sebba**

Em 2001, a editora A & C Black lançou o livro *Abracadabra Bassoon* de Jane Sebba.

Esta autora, compositora e escritora, é uma apaixonada por música desde tenra idade. Começou por tocar piano aos três anos e fagote aos 13, tocando na orquestra Nacional da Juventude da Grã-Bretanha. Depois de estudar piano e fagote na *Guildhall School of Music and Drama* começou a trabalhar em escolas primárias de Londres como professora e também como especialista em música.

Compositora prolífica e escritora de música infantil, Jane tem mais de 50 publicações incluindo a aclamada série Piano Magic e Recorder Magic<sup>3</sup>.

O método Abracadabra permite ao iniciante obter competências em todos os aspectos fundamentais do instrumento. O ensino das diversas competências técnicas é auxiliado por uma selecção de peças atractivas e de uma variedade ampla de estilos musicais. Este livro oferece músicas, instruções, progressão equilibrada e a possibilidade de abordagens de ensino individualizado com pictogramas das dedilhações (Sebba 2001, 2).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• As notas Mi3, Ré3 e Dó3 são a base dos primeiros exercícios;</li> <li>• A apresentação de pequenos duetos cujo acompanhamento poderá ser realizado pelo professor;</li> <li>• A inclusão de temas conhecidos apesar da prioridade na escolha musical serem canções tradicionais do Reino Unido (Inglesas e Irlandesas);</li> <li>• Apresentação de melodias Norte Americanas e de Jane Sebba;</li> <li>• O método é muito progressivo quanto à apresentação de novos ritmos. Por exemplo, no ex.40 figuram as colcheias e apenas no ex. 95 as semicolcheias;</li> <li>• As notas Sol3 e Mib3 surgem pela primeira vez nos exercícios 54 e 60 respectivamente;</li> <li>• Apesar da frequência com que a autora introduz anotações com dicas e</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Livro com apresentação muito formal tornando-se pouco atractivo para crianças;</li> <li>• Os exercícios introdutórios contemplam apenas a mão esquerda;</li> <li>• Até ao ex. 36 existe apenas uma melodia familiar - <i>Merrily we roll along</i>;</li> <li>• Foram contemplados somente seis exercícios para a nota Sol3 e nenhum deles é um tema familiar/tradicional;</li> <li>• Às notas Fá#3 e Mib3 também não foi dada real importância quanto à selecção de melodias;</li> <li>• A nota Mib3 não tem uma dedilhação padrão no diagrama apresentado;</li> <li>• O método deixa de ser progressivo quanto à introdução de novos ritmos e quanto à dificuldade técnica a partir do exercício nº 131 até ao fim (ex.138);</li> <li>• A autora reserva poucos exercícios para as notas Fá#4 e Sol4 – notas</li> </ul>

<sup>3</sup> Fonte: "About charanga," 2013.

<p>conselhos, o método não contém excesso de informação;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A apresentação das dinâmicas - <i>f</i> e <i>p</i> – apenas no ex. 29;</li> <li>• Os diagramas com as dedilhações são amplos e claros;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2-Fá2-Sib2-Sol3-Fá#3-Mib3-Mi2-Fá#2-Lá3-Si3-Dó4-Sib3-Ré2-Dó#3-Ré3-Láb3-Dó#4-Mi4-Fá4-Mib4-Mib2-Sib-Si1-Dó#1-Fá#4-Sol4;</li> </ul>	<p>com dedilhações complexas – e, os apresentados, são tecnicamente exigentes;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Textos/descrições em inglês;</li> </ul>
--	---

Tabela 1 - Análise do Método Abracadabra - Jane Sebba

Este método é uma ferramenta compacta com uma apresentação formal que se torna pouco cativante para uma criança com idade inferior a dez anos.

Esta publicação britânica é, ainda assim, bastante indicada para o início da aprendizagem do fagote. Contudo, sofre das mesmas lacunas que outros métodos de fagote: as descrições dos conceitos são superficiais ou inexistentes e as dedilhações são questionáveis (como a falta da chave de ressonância em várias notas e uma definição errada de trilo).

### 2.1.2 – A tune a day – A first book for bassoon instructor – C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart

*A tune a day – A First Book for Basson Instruction* é uma compilação para formação individual ou em grupo. Foram seleccionadas canções tradicionais e hinos familiares atendendo ao seu interesse melódico enquanto peças e porque cada uma delas possui uma determinada característica técnica a ser aprendida. O método foi elaborado em 1956 por C. Paul Herfurth com a colaboração de Hugh M. Stuart (Herfurth, C. P., & Stuart 1956, 3).



Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os diagramas com as dedilhações são amplos e claros;</li> <li>• Em todas as lições coloca objectivos /sumários específicos para serem trabalhados;</li> <li>• As notas Mi3, Ré3 e Dó3 são a base dos primeiros exercícios;</li> <li>• A apresentação de pequenos duetos em todas as lições, cujo acompanhamento poderá ser realizado pelo professor;</li> <li>• Até à lição nº 9 introduz cinco temas tradicionais;</li> <li>• A inclusão do tema <i>O balão do João</i>, aquando da aprendizagem da nota Sol3, motiva a prática da mudança de registo;</li> <li>• Exposição das dinâmicas apenas na lição nº 23;</li> <li>• O método é muito progressivo quanto à apresentação de novos ritmos. Por exemplo, as colcheias surgem apenas na lição nº 11 e as semicolcheias na lição nº30;</li> <li>• Introdução de seis escalas;</li> <li>• O livro não é denso e não contém excesso de texto e explicações. A apresentação é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os exercícios introdutórios consideram apenas a mão esquerda mas deveriam contemplar também a mão direita;</li> <li>• A nota Sol3 situa-se na mudança de registo tornando-se por isso numa passagem difícil de controlar. Apenas foram contemplados oito pequenos exercícios e somente três com temas relativamente familiares de forma a motivar o estudo desta nota;</li> <li>• As melodias do método são úteis, mas a maioria são apenas reconhecidas pelas crianças americanas;</li> <li>• Não tem ilustrações atractivas para crianças;</li> <li>• Textos/descrições em inglês;</li> <li>• Às notas Fá#3 e Mib3 também não foi dada real importância quanto à selecção de melodias;</li> <li>• No diagrama, as dedilhações apresentadas para as notas Mib3 e Mib4 não são as convencionais;</li> <li>• Os autores reservam poucos exercícios para algumas notas que necessitam de bastante prática dada a sua dificuldade técnica;</li> </ul>

Lá2-Sol2-Fá2-Sib2-Sol3-Fá#3-Lá3-Si3-Dó4-Sib3-Mi2-Fá#2-Ré2-Dó#3-Dó2-Mib3-Ré4-Mi4-Fá4-Dó#4-Láb 3-Láb 4;	
---	--

Tabela 2- Análise do método A tune a day – A first book for bassoon instruction – C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart.

*A Tune a Day – A first book for bassoon instruction* é um método indicado para estudantes jovens. Proporciona uma boa introdução à notação musical, fotos amplas das dedilhações e duetos em todas as lições. São apresentadas algumas dedilhações não-padrão para posições como Mib3 e Mib4.

### 2.1.3 – Studies for Bassoon, Opus 8, Vol. I for beginners - J. Weissenborn

Christian Julius Weissenborn (1837-1888) foi fagotista, professor e compositor. Fagotista principal da *Leipzig Gewandhaus Orchestra* de 1857 até 1887, Weissenborn foi, também, professor no Conservatório de Leipzig de 1882 a 1888. Para além de várias obras com piano, Weissenborn é recordado principalmente pelos seus trabalhos pedagógicos, *Practical Bassoon School* and the *Bassoon Studies*, que ainda estão muito em prática no ensino do fagote (Waterhouse 2005, 222-3).

Os *Studies for Bassoon, Opus 8* foi publicado em 1952 pela *Internacional Music Company, New York*. Este método foi editado por Simon Kovar e publicado em dois volumes: *For beginners* e *For advanced pupils* (Weissenborn 1952);

O Volume 1 é composto por várias secções:

- I. Tipos essenciais de expressão (*tenuto, legato, staccato, portamento, forte, piano, crescendo, diminuendo, marcato, forzato, rinforzando, etc.*);
- II. Clave de dó na quarta linha;
- III. Exercícios de escalas em todas as tonalidades;
- IV. Arpejos e acordes;
- V. Escalas Cromáticas;
- VI. Terceiras, Quartas, Sextas, Oitavas e Décimas;

- VII. Ornamentação;

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os exercícios introdutórios contemplam as duas mãos;</li> <li>• Apesar da coerência na ordem de apresentação de novos ritmos e figuras musicais, o compositor reserva poucos exercícios para a sua assimilação;</li> <li>• Após a introdução do Sol3 e do Lá3 existem dez exercícios para praticar o registo do Fá2 a Lá3;</li> <li>• Método interessante do ponto de vista técnico para alunos com conhecimentos musicais;</li> <li>• O método é constituído por várias secções e, apesar de ser muito funcional, não é indicado para alunos com menos de doze anos;</li> <li>• A apresentação é simples e clara;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2-Fá2-Sol3-Lá3-Si3-Dó4-Mi2-Ré2-Dó2-Ré4-Fá#3-Dó#3-Sib2-Sib3-Dó#4-Mi4-Mib3-Mib4-Láb2-Láb3-Sib1-Fá4-Sol4-Fá#4-Sol#4-Lá4, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresenta no segundo exercício a nota Sol3. Esta nota precisa de mais preparação uma vez que se situa na mudança de registo;</li> <li>• A não inclusão de temas familiares sejam eles tradicionais ou clássicos;</li> <li>• Não possui qualquer tipo de explicação de conceitos;</li> <li>• Não possui diagramas com as dedilhações;</li> <li>• Método muito pouco progressivo;</li> <li>• Apresentação pouco atractiva para crianças;</li> </ul>

Tabela 3 - Studies for Bassoon, Opus 8, Vol. I for beginners - J. Weissenborn.

As lições deste método tornam-se bastante complexas num curto espaço de tempo. Considera-se, por isso, um método recomendado para um iniciante em

idade adulta ou com aprendizagem musical prévia. Este método pode servir como um *follow-up* para outros métodos.

#### 2.1.4 – Practical Bassoon School - J. Weissenborn

O *Praktische Fagott- Schule / Practical Bassoon School* surgiu em 1887, com edições revistas em 1929 e 1950 sendo o manual mais utilizado durante mais de um século (Waterhouse 2005, 222).

Este método consiste num conjunto de vinte e seis exercícios que aumentam gradualmente de dificuldade, indo do nível elementar ao intermédio, incluindo ainda uma breve introdução à clave de Dó na quarta linha, exercícios diários e uma discussão bastante detalhada sobre vários ornamentos. O primeiro exercício de cada lição apresenta cada nova nota e fá-lo, normalmente, de forma bastante simples do ponto de vista rítmico. A dificuldade é bastante progressiva e muitas das lições concluem com um dueto. No início de várias lições Weissenborn fala sobre a articulação, respiração, posições alternativas, deslizamento e movimento dos dedos (Weissenborn 1929).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• O primeiro exercício contempla as duas mãos com as notas Si<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup> e Ré<sup>3</sup>;</li> <li>• Em algumas lições, Weissenborn define os objectivos, noutras, indica ao fagotista como atingi-los;</li> <li>• O registo Fá<sup>2</sup>-Fá<sup>3</sup> torna-se prioridade nas primeiras dez lições;</li> <li>• A utilização de quase todos os dedos nas dez lições iniciais;</li> <li>• Weissenborn apenas introduz a nota Sol<sup>3</sup> na lição nº 11 e promove vários exercícios técnicos para a sua prática;</li> <li>• Duetos em todas as lições;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não possui diagramas com as dedilhações;</li> <li>• A selecção das melodias não é de todo atractiva para crianças com idade inferior a onze/doze anos. Não contem melodias tradicionais;</li> <li>• Apresentação da leitura em compasso composto na lição n.º 2;</li> <li>• A sequência rítmica apresentada é pouco progressiva, tornando os exercícios bastante complexos;</li> <li>• Não tem ilustrações atractivas para crianças;</li> <li>• Textos/descrições em inglês e</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inclusão de todas as escalas;</li> <li>• O livro não é denso e não contém excesso de informação;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Si2-Dó3-Ré3-Mi3-Lá2-Fá3-Sol2-Sib2-Fá2-Láb2-Mib3-Dó#3-Sol3-Fá#2-Fá#3-Lá3-Mi2-Sol#3-Ré2-Sib3-Si3-Dó4-Mib2-Dó2-Si1-Dó#2-Dó#4-Ré4;</li> </ul>	alemão.
---	---------

Tabela 4 - Análise do método Practical Bassoon School - J. Weissenborn.

O *Practical Bassoon School* e o *Studies for Bassoon, Opus 8, Vol. I for beginners* ambos de J. Weissenborn, são os únicos métodos, aqui analisados, que apresentam a nota Si2 logo no primeiro exercício contemplando assim as duas mãos desde o início da aprendizagem. No *Practical Bassoon School* é apresentada apenas uma nota por aula até à lição nº 10 e a dificuldade vai aumentando progressivamente. As lições com maior dificuldade são a 12ª e a 18ª. É um bom método para estudantes com mais de doze anos, uma vez que visualmente e melodicamente é pouco atractivo para alunos com idade inferior.

#### 2.1.5 – Aprende tocando el Fagot (Learn as you play Bassoon) – Peter Wastall

Editado em 1983 por Peter Wastall - autor de inúmeros métodos para instrumentos de sopro, entre eles a série bem conhecida por *Learn as you play* - foi revisto em 1989 pela editora Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Mais tarde, em 1995, foi editada uma versão espanhola de Alfredo Garcia Martín-Córdova pela Mundimúsica S.L Edicions musicales.

*Aprende Tocando* trata-se de uma série de manuais concebidos especificamente para preparar os alunos para superar qualquer prova de exame nos primeiros anos de instrumento. Os manuais servem tanto para a

aprendizagem individual como para a colectiva. Este método divide-se em 24 unidades e coloca muito ênfase no desenvolvimento precoce da musicalidade. Desde cedo que apresenta ao estudante uma grande variedade de música, que inclui obras de compositores contemporâneos importantes. Cada unidade visa os seguintes objectivos:

- 1- O material novo apresenta-se em passos progressivos;
- 2- Uma série de exercícios curtos e concisos permite um progresso rápido de novas competências;
- 3- Os solos instrumentais de compositores prestigiantes estimulam o desenvolvimento de repertório;
- 4- Os estudos técnicos progressivos colocam gradualmente o estudante em contacto com a técnica instrumental específica;
- 5- Os duos instrumentais (em unidades alternadas) proporcionam experiência na interpretação em grupo. Nas primeiras unidades podem-se acrescentar acompanhamentos de piano.

O processo é avaliado a cada oito unidades com a apresentação de peças de concerto que utilizam todo o material até então aprendido (Waslatt 1995).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Livro escrito em Castelhana, um pouco mais fácil à compreensão quando comparado com inglês ou alemão.</li> <li>• Explicação introdutória simples, prática e concisa;</li> <li>• As notas Mi<sup>3</sup>, Ré<sup>3</sup>, Dó<sup>3</sup> e Fá<sup>3</sup> são o suporte dos primeiros exercícios;</li> <li>• Indicações relativas ao desenvolvimento de determinadas competências;</li> <li>• Boa explicação relativamente à técnica do polegar esquerdo;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os exercícios introdutórios contemplam apenas a mão esquerda;</li> <li>• A selecção das músicas é pouco atractiva para crianças pois apresenta apenas duas canções tradicionais;</li> <li>• A nota Sol<sup>3</sup> surge antetempo na unidade cinco e com uma dedilhação pouco convencional;</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• A cada oito unidades são apresentadas entre três a cinco peças para consolidar conhecimentos;</li> <li>• Para a nota Dó#4 apresenta duas hipóteses de posições possíveis e não apenas uma;</li> <li>• Os diagramas com as dedilhações são amplos e claros;</li> <li>• Em todas as lições coloca os objectivos a serem trabalhados e apresenta uma breve explicação sobre os conteúdos;</li> <li>• A apresentação de pequenos duetos cujo acompanhamento poderá ser realizado pelo professor;</li> <li>• Inclusão de sete escalas;</li> <li>• O livro não é denso e a apresentação é acessível.</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2-Sol3-Sib2-Fá2-Mi2-Ré2-Dó2-Fá#2-Fá#3-Lá3-Dó#2-Sol#2-Si3-Dó4-Sol#3-Mib3-Sib3-Dó#4-Ré4-Si1-Sib1-Mib1-Dó#1-Mi4-Fá4;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não contém ilustrações atractivas para crianças;</li> <li>• A nota Mib3 surge no diagrama com uma dedilhação pouco convencional;</li> <li>• O autor reserva poucos exercícios para algumas notas que necessitam de bastante prática devido à sua dificuldade técnica, tornando o método pouco progressivo;</li> <li>• Por vezes surge muita informação para ser assimilada em simultâneo;</li> <li>• A ornamentação é apresentada precocemente na unidade dezassete;</li> <li>• Apresentação pouco atractiva para crianças.</li> </ul>
--	---

Tabela 5 - Análise do método Aprende tocando el Fagot (Learn as you play Bassoon) - Peter Wastall.

No método *Aprende tocando el Fagot (Learn as you play Bassoon)* Peter Wastall apresenta frequentemente uma breve explicação acerca dos conteúdos introduzidos.

É interessante pelo facto de apresentar entre três a cinco peças no fim de cada oito unidades de forma a solidificar a matéria aprendida, apesar das melodias seleccionadas serem pouco atractivas para crianças com menos de doze anos.

### 2.1.6 – The Jolly Bassoon vol.I – Albrech Holder (Bodo Koenigsbeck)

Este método, idealizado para crianças, é o primeiro de três volumes. Os autores acreditam que o essencial para obter uma sonoridade com qualidade passa por uma boa respiração e circulação de ar, bem como por outras questões fundamentais como a postura, as dedilhações correctas e uma aprendizagem metódica. Muitas canções e duetos populares garantem a diversão assim como os desenhos humorísticos de Gabriele Koenigsbeck. (Holder, A., & Koenigsbeck, n.d.).

O primeiro volume descreve os princípios elementares do fagote tal como a montagem das diversas partes do instrumento e faculta também uma visão histórica. Estão sempre presentes dicas divertidas como por exemplo: para uma respiração eficaz “*Pant like a dog!*”<sup>4</sup> (*Ibid.*).

Os autores utilizaram alguns exercícios do método de Weissenborn e as dedilhações propostas foram autorizadas pela empresa Wilhelm Heckel GmbH, Wiesbaden. Ambos os autores são fagotistas e professores experientes que transportaram para este método muitos dos seus conhecimentos e reflexões vivenciadas ao longo dos anos. Holder é fagotista principal na Stuttgart Philharmonic Orchestra e professor na Würzburg Musikhochschule desde 1997. Bodo Koenigsbeck foi membro da ópera na Cidade do Cabo e permaneceu em Munique como professor até 2005, ensinando na Musikschule. Desde então, centrou-se nas suas publicações musicais trabalhando com a Accolade Musikverlag (*Ibid.*).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"><li>• O autor inicia o método com um exercício onde contempla as duas mãos. As primeiras notas a serem estudadas são: Dó3, Ré3 e Si2;</li><li>• O método tem imagens bastantes claras sobre as dedilhações;</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• A selecção das melodias é interessante contudo são muito pouco familiares para as crianças portuguesas. Possui poucas melodias tradicionais;</li><li>• Textos e descrições em inglês e</li></ul>

<sup>4</sup> “Arfar como um cão!” (tradução da autora)



<ul style="list-style-type: none"> <li>• O método possui muitas ilustrações e todas com bastante relevância. São imagens divertidas e com muita cor tornando-o visualmente muito apelativo;</li> <li>• O método é bastante progressivo quanto ao sequenciamento rítmico tornando-se ideal para crianças entre os seis e os dez anos ou para as primeiras aulas com dez/onze anos;</li> <li>• O registo do método é de Fá2 a Fá3;</li> <li>• A utilização de praticamente todos os dedos nas primeiras dez lições;</li> <li>• A apresentação de pequenos duetos cujo acompanhamento poderá ser realizado pelo professor;</li> <li>• O livro não é denso e também não contem excesso de texto e explicações;</li> <li>• Não introduz conceitos expressivos;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte:Dó3-Ré3-Si2-Mi3-Lá2-Sol2-Sib2-Fá2-Fá3-Láb2-Mib3-Dó#3;</li> </ul>	<p>alemão.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O manual possui setenta exercícios e nenhum introduz a nota Sol3;</li> </ul>
--	--

Tabela 6 - The Jolly Bassoon vol.I – Albrecht Holder e Bodo Koenigsbeck.

O método *The Jolly Bassoon* trata-se de um livro bastante interessante não apenas pelas suas ilustrações, mas também pela sua progressividade. Contudo, a nota Sol3 não é aprendida no Vol.I. O método é ideal para a iniciação no fagote com crianças até aos dez anos.

### 2.1.7 – Fagottschule - László Hara

László (1943-1993) foi fagotista principal durante mais de 20 anos na Hungarian State Symphony Orchestra. Foi ainda 1º fagote na Finnish Joenson Symphony Orchestra e também professor na Academia Sibelius em Helsínquia<sup>5</sup>. O seu pai também foi fagotista<sup>6</sup>.

Fagottschule trata-se de uma compilação com vários autores (Hara 2004).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"><li>• As notas Mi3, Ré3 e Dó3 são a base dos primeiros exercícios;</li><li>• Os exercícios iniciais contemplam o registo grave e são muito progressivos;</li><li>• A nota Sol3 é introduzida apenas no exercício vinte e cinco, contudo o autor apresenta em simultâneo mais três novas notas tornando-o, assim, mais trabalhoso;</li><li>• Muito interessante do ponto de vista técnico e organizativo para alunos mais avançados ou que já tenham tocado outro instrumento;</li><li>• A apresentação é simples;</li><li>• As dinâmicas são introduzidas apenas no exercício quarenta e seis;</li><li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2- Fá2-Mi2-Ré2-Dó2-Sol3-Lá3-Si3-Dó4-Ré4-Mi4-Fá4-Sib2-Sib3-</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• A não inclusão de temas familiares sejam eles tradicionais ou clássicos.</li><li>• Não possui diagramas com as dedilhações;</li><li>• Introduz várias notas em simultâneo - as notas Sol3-Lá3-Si3 e Dó4 no exercício vinte e cinco;</li><li>• Todas as informações são em Alemão e Húngaro;</li><li>• O método é pouco progressivo;</li><li>• Apresentação pouco atractiva para crianças;</li></ul>

<sup>5</sup> Fonte: "László Hara," n.d.

<sup>6</sup> Fonte: "Obituaries," n.d.

Fá#3-Fá#4-Sol4-Dó#3-Dó#4-Mib3-Mib4-Láb2-Láb3-Sib1-Sol#4-Lá4, etc.	
---	--

Tabela 7 - Fagottschule - Hara László















O *Fagottschule* de Hara László contém exercícios muito interessantes e de autores conceituados entre os quais Julius Weissenborn e É. Ozi. Este método é indicado para alunos principiantes com mais de doze anos ou então para alunos que trocam de instrumento. Esta compilação tem muitos exercícios e é bastante interessante do ponto de vista rítmico, explorando várias tonalidades.

## 2.2 – Colectâneas de peças

### 2.2.1 – Four easy pieces – John Burness

John Burness foi um homem inspirador que viveu no estado do Mississippi, nos Estados Unidos. Foi um músico talentoso, um professor dotado, um compositor inteligente e um verdadeiro cavalheiro que inspirou várias gerações de fagotistas<sup>7</sup>.

*Four easy Pieces* (Burness 2005) é um conjunto de quatro peças curtas e simples, dirigidas a alunos de nível intermédio, que se evidenciam pelas suas qualidades melódicas. Idealizadas para serem tocadas como um conjunto, estas podem ser tocadas individualmente, tornando-se perfeitas para os primeiros concertos e recitais ou apenas como um complemento para o primeiro reportório<sup>8</sup>.

- Peça I – Slow Waltz (registro Dó3–Fá3); Ao nível rítmico faz uso de ,  e  e respectivas pausas;
- Peça II – Allegro (Fá2–Lá4), A nível rítmico faz uso de ,  e .
- Peça III – Romance (Lá2–Sib4), A nível rítmico faz uso de , ,  e pausa de .
- Peça IV – Philipa's Tune (Sol2–Fá3), de , ,  e .

<sup>7</sup> Fonte: "Remembering John Burness," n.d.

<sup>8</sup> Fonte: "Burness, John: Four Easy Pieces for Bassoon," 2016.

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• A primeira peça – <i>Slow Waltz</i> – sustenta-se nas notas Mi3, Ré3, Dó3 e Fá3;</li> <li>• As Peças nº1 e nº4 têm melodias muito cativantes e o registo é favorável para as primeiras aulas de fagote;</li> <li>• Muito interessante do ponto de vista técnico e musical para alunos mais maduros;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• O compositor coloca indicação metronómica em todas as peças;</li> <li>• A peça nº4 aborda pela primeira vez o galope e o trilo;</li> <li>• As dinâmicas são introduzidas com rigor e de forma progressiva;</li> <li>• O acompanhamento de piano é bastante enriquecedor;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Si2-Lá2-Fá2-Sol3-Lá3-Sib3-Fá#3-Sol2;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A não inclusão de temas familiares quer sejam eles tradicionais ou clássicos;</li> <li>• As notas Sol3-Lá3 e Sib3 são introduzidas nas peças nº2 e nº3;</li> <li>• Na peça nº2 o Lá3 é precedido pelo Sol3 em colcheia: torna-se difícil assegurar esta passagem com dedilhação e coordenação correctas; Estas peças são musicalmente menos interessantes do que as peças nº 1 e nº 4;</li> <li>• Peças pouco atractivas para crianças com idade inferior a onze anos;</li> <li>• Na peça nº1 as ligaduras do segundo sistema dificultam o controlo de dedos e da respiração;</li> <li>• Não existem notas do autor;</li> <li>• Na peça nº 3 o aluno tem de controlar as notas Fá#3-Sol3-Lá3 e Sib3 e ter atenção ao ritmo: pausa de colcheia e colcheia. Esta peça não é recomendada para o início da aprendizagem do Fagote;</li> <li>• Apresentação pouco atractiva para crianças;</li> <li>• Não apresenta diagrama com dedilhações;</li> </ul>

Tabela 8 - Four easy pieces – John Burness

As *Four easy pieces* são um conjunto de peças, que apesar de se intitularem *easy pieces* apenas a 1ª e a 4ª peça, se podem considerar indicadas para a iniciação no fagote. Curiosamente, são também as mais cativantes do ponto de vista melódico. Sugere-se que a ordem seja mais progressiva: *Slow Waltz* - *Philipa's Tune* – *Allegro* - *Romance*. Estas peças são cativantes para alunos com mais de onze anos ou então para todos aqueles que trocaram de instrumento.

### 2.2.2 – First book of bassoon solos – Lyndon Hilling e Walter Bergmann

Em 1979 Lyndon Hilling e Walter Bergmann conceberam esta colectânea editada pela Faber Music Limited – Londres.

Esta compilação possibilita ao aprendiz de fagote a oportunidade de tocar reportório solístico desde a primeira aula. Trata-se de vinte e oito peças curtas e progressivas de estilos contrastantes que podem ser apreciadas pelo seu mérito musical.

As peças foram organizadas de acordo com o nível de dificuldade (Hilling, L., & Bergmann, 1979).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• As notas Fá3, Mi3, Ré3 e Dó3 são o suporte da peça nº 1 e nº 2. As figuras rítmicas presentes são: semínimas, mínimas, respectivas pausas e colcheias;</li> <li>• Na peça nº 3 – <i>Polka</i> – é apresentada a mão direita com as notas Si2 e Sol2;</li> <li>• As peças seleccionadas baseiam-se em melodias familiares e tradicionais;</li> <li>• Na peça nº 4 o registo é de Fá2 a Mi3; Esta peça é interessante para introduzir o ritmo de semínima com</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A colectânea é, de um modo geral, ritmicamente pouco progressiva;</li> <li>• A peça nº 6 é bastante complexa na junção com piano, com várias mudanças de andamento, quatro semicolcheias ligadas e por vezes com salto de terceiras descendentes; É uma peça trabalhosa do ponto de vista rítmico e musical;</li> <li>• De um modo geral, o acompanhamento das peças demonstra uma escrita bastante simples à excepção da nº 6 –</li> </ul>

<p>ponto e colcheia. A peça é desafiante pois o Sol2 é antecedido pelo Dó3 ou pelo Si2 e o aluno deve adoptar uma embocadura relaxada de forma a concretizar este salto descendente;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas as peças estão acompanhadas de informação relativa a aspectos técnicos do instrumento e também sobre quais os objectivos a atingir. Por exemplo, na peça nº 12 o compositor anota que esta peça tem como objectivo o trabalho do polegar e do dedo mindinho da mão direita. Nos compassos nº 5 e nº 6 o aluno deve adoptar uma embocadura relaxada de forma a obter sucesso na ligadura para a nota Sol#2;</li> <li>• A nota Sol3 é apresentada apenas na peça nº 13 e até à peça nº 17 não são introduzidas notas novas. Nas peças nº 17, nº 18 e nº 19 surgem as notas Lá3 e Ré2;</li> <li>• Na peça nº20 – <i>The Merry Peasant</i> – é apresentada a nota Dó4. Apesar desta peça ser tecnicamente exigente, é bastante rica musicalmente, o que gera motivação para ultrapassar as dificuldades técnicas;</li> <li>• Entre as peças nº 20 e nº 28 o registo é Ré2 a Ré4;</li> <li>• A nota Mib3 surge apenas na peça nº 24;</li> </ul>	<p><i>Variations on a German Christmas Song</i> de W. Bergmann e da nº 20 – <i>The Merry Peasant</i> de R. Schumann;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A ordem das peças nem sempre é a mais coerente. A peça nº 7 é mais acessível ritmicamente e melodicamente do que a peça nº 5 e nº 6;</li> <li>• A não inclusão de temas tradicionais portugueses;</li> <li>• As peças são melodicamente pouco atractivas para crianças com idade inferior a onze anos;</li> <li>• Introdução de dinâmicas logo na primeira peça;</li> <li>• Apresentação pouco atractiva para crianças;</li> <li>• Não contem diagrama com dedilhações;</li> <li>• Notas em inglês;</li> </ul>
--	--

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muito interessante do ponto de vista técnico e musical para alunos com mais de onze anos;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Fá3-Mi3-Ré3-Dó3-Si2-Sol2-Lá2-Fá2-Sib2-Mi2-Fá#2-Sol#2-Sol3-Lá3-Fá#3-Ré2-Dó4-Si4-Sol#3-Mib3-Sib3-Ré4-Mi4-Dó#3-Dó#4;</li> </ul>	
---	--

Tabela 9 - First book of bassoon solos – Lyndon Hilling e Walter Bergmann

Esta colecção de peças é bastante progressiva na apresentação de notas. Verifica-se cuidado na preparação da mudança de registo para que esta aconteça o mais tarde possível. O mesmo sucede com a introdução da nota Mib3. De um modo geral as peças são cativantes e de fácil assimilação porém, são na sua maioria desconhecidas do repertório das crianças portuguesas. Seria útil este livro ser traduzido para português e ter um diagrama com dedilhações.

### 2.2.3 – Razzamajazz Bassoon – Sarah Watts

Sarah Watts para além de ter estudado fagote e piano no Royal College of Music também toca flauta e saxofone. Muito do seu tempo é despendido a compor. Entre os seus trabalhos publicados está a popular série Razzamajazz. Sarah tem uma paixão para encorajar as pessoas a desfrutar da música. Adora escrever música que seja útil para outros educadores<sup>9</sup>. "I really believe we are the "product" of the people who influence us, so we as music educators have a great responsibility to influence and inspire others." - (Sarah Watts 2016b)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Fonte: Sarah Watts 2016a.

<sup>10</sup> "Acredito verdadeiramente que somos "produto" das pessoas que nos influenciam, pelo que nós, professores de música temos a grande responsabilidade de influenciar e inspirar os outros." (tradução da autora)

A série *Razzamajazz* (Watts 2003) é um recurso cativante para aprender um instrumento. Transmite confiança aos alunos desde o primeiro dia, atraindo-os com melodias divertidas e inspiradoras.

A primeira peça baseia-se apenas numa única nota – Mi3 – e as novas notas são apresentadas de forma gradual nas peças seguintes; as melodias são simples, claras e acompanhadas de instruções; Cada livro possui mais de dez peças; Os acompanhamentos são divertidos e entusiasmantes; contém um cd com a performance completa e outro somente com o acompanhamento<sup>11</sup>.

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ao apresentar uma só nota – Mi3 – a peça nº 1 – <i>One note swing</i> – permite que o aluno se concentre somente no ritmo e na pulsação;</li> <li>• Até à peça nº 6, a compositora apresentou quatro notas de forma gradual: Dó3, Ré3, Mi3 e Fá3;</li> <li>• Peças divertidas e com acompanhamentos dinâmicos;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• A compositora coloca indicação metronómica em todas as peças;</li> <li>• Colectânea ritmicamente progressiva;</li> <li>• A peça nº 13 – <i>Banana Tango</i> - é muito divertida mas também exigente quanto à concentração e à coordenação motora;</li> <li>• Algumas peças não têm indicação de dinâmica;</li> <li>• Ilustração através de diagrama</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A não inclusão de temas familiares sejam eles tradicionais ou clássicos;</li> <li>• Peça nº 3 – <i>Stardow Waltz</i> – exigente do ponto de vista musical e também da respiração;</li> <li>• Peça nº 4 – <i>Stripy cat crawl</i> – a pulsação é bastante rápida (semínima =144) tornando-se difícil a articulação das colcheias e a junção com o <i>play-along</i>;</li> <li>• Peça nº 7- <i>Movie Buster</i> – apresenta a nota Sol3; A dedilhação é apresentada sem a chave de ressonância e a peça escolhida, apesar de bastante divertida, é muito exigente uma vez que a pulsação indicada é de semínima=150; Tendo em conta a mudança de registo e a dificuldade técnica para controlar esta nota, o aluno deve tocar esta peça com o acompanhamento de piano</li> </ul>

<sup>11</sup> Fonte: Sarah Watts 2016b.



<p>aquando da apresentação de uma nova dedilhação;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Mi3-Ré3-Dó3-Fá3-Sol3-Lá2-Sol2- Mib3-Si2;</li> <li>• <i>Play-along</i> e acompanhamentos de piano muito dinâmicos e entusiasmantes;</li> </ul>	<p>numa pulsação mais tranquila de forma a não adquirir maus hábitos;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausência de sugestões e de observações;</li> <li>• A nota Mib3 é apresentada na peça n.º 11 - <i>Morning in Moswow</i>. Esta nota é complexa do ponto de vista técnico e nesta peça terá de ser interpretada sempre em <i>legatto</i> por grau conjunto ou por salto de 4ªP;</li> <li>• O livro é progressivo apenas no início tornando-se posteriormente mais custoso pois a pulsação imposta em algumas peças contribui bastante para a dificuldade na junção com o <i>play-along</i>;</li> <li>• Não apresenta a nota Fá#3;</li> <li>• Peças e apresentação pouco atractivas para crianças com idade inferior a onze anos;</li> </ul>
---	---

Tabela 10 - Razzamajazz Bassoon – Sarah Watts

O livro *Razzamajazz* tem melodias e acompanhamentos de *play-along* muito agradáveis e motivadores. O livro começa com apenas uma nota e as novas notas são introduzidas uma de cada vez. As indicações metronómicas complicam bastante uma vez que o aluno, em algumas peças, tem de tocar dedilhações exigentes.

#### 2.2.4 – Bravo! Bassoon – Carol Barratt

Carol Barratt (1945) é uma líder mundial no ensino de música, tanto como professora como compositora. Carol foi aluna no Royal College of Music e depois de se formar tornou-se na primeira mulher a ser premiada com a Bolsa Musical

Martin para composição pela Sociedade Filarmónica. É membro honorário do Royal College of Music ("Carol Barratt" n.d.).

Ao longo dos últimos anos, Carol tem vindo a diversificar os seus talentos e a sua recente colaboração com a Boosey & Hawkes Music Publishers resultou numa série de novas publicações (*Ibid.*).

As 26 peças reúnem-se num método progressivo ideal para as etapas iniciais da aprendizagem. A maioria das peças é original embora contenha também arranjos. Estas peças pretendem estimular o aluno para a interpretação musical. Com muita frequência as etapas iniciais da aprendizagem de um instrumento convertem-se num processo solitário. Sempre que possível, é aconselhável tocar estas peças com acompanhamento de piano. Ao tocar com acompanhamento, o aluno desenvolve a capacidade de interpretar a sua parte enquanto escuta a outra e, claro, é muito divertido (Barratt 1997).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• A peça nº 1 – <i>In the Limelight!</i> – apresenta um registo favorável, Dó3 a Fá3, apesar da sua exigência rítmica;</li> <li>• Após a peça nº 5 a colectânea torna-se mais progressiva quanto à ordem de apresentação de notas e ritmos até então desconhecidos;</li> <li>• As peças e os acompanhamentos são musicalmente interessantes;</li> <li>• A apresentação da colectânea é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Dó3-Ré3-Mi3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2-Sol3-Lá3-Fá#3-Sib2-Si3-Sib3-Dó4-Ré4-Sol#3-Mib3;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A não inclusão de temas tradicionais;</li> <li>• Livro pouco progressivo até à peça nº 5. Por exemplo, apresenta a nota Sol3 na peça nº 3 - <i>Rise and Shine!</i> Esta peça de Karl Czerny está idealizada para um andamento rápido e torna-se difícil o controlo do meio orifício na nota Sol3;</li> <li>• Introdução de dinâmicas desde a primeira peça mas de forma pouco progressiva;</li> <li>• Livro em inglês e com ausência de sugestões e observações;</li> <li>• Peças e ilustrações pouco atractivas para crianças com idade inferior a onze anos;</li> </ul>

Tabela 11 - Bravo! Bassoon – Carol Barratt

*Bravo! Bassoon* apresenta melodias atractivas mas pouco apropriadas para crianças com idade inferior a onze anos.

A colectânea não se apresenta muito progressiva quanto à apresentação de notas e de ritmos, sendo assim indicada para alunos mais avançados ou que transitem de instrumento.

### 2.2.5 – Compositions for Bassoon (beginners to intermediate) – Graham Lyons

Graham Lyons (1936) iniciou-se no piano aos seis anos de idade, mas aos treze anos, inspirado por Benny Goodman, mudou para clarinete. Posteriormente estudou fagote e composição na Guildhall School of Music and Drama<sup>12</sup>.

Esta colecção combina os melhores elementos de muitos estilos de música com play along: rock, pop, clássico, latino, romântico, jazz, folk. “Each piece is unique and unforgettable, inspired and crafted to carry you into the exciting world of real music.”<sup>13</sup> (Lyons 2005).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"><li>• A peça nº 4 – <i>Miss P. Dolce</i> – tem um registo favorável para o primeiro ano de aprendizagem do instrumento (Fá2 a Fá3), apesar de exigir concentração quanto às ligaduras de expressão e quanto à coordenação motora;</li><li>• A peça nº 5 – <i>Eva's Tango</i> – apesar de apresentar a nota Sol3, é bastante</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• O compositor apresenta a nota Sol3 desde a primeira peça;</li><li>• A colectânea não é recomendada para o início da aprendizagem ou para alunos com idade inferior a onze anos;</li><li>• A não inclusão de temas tradicionais;</li><li>• Livro pouco progressivo uma vez que apresenta a nota Sol3 na peça nº 1, as notas Mib3, Sib3, Dó4, Ré4 na peça</li></ul>

<sup>12</sup> Fonte: “Graham Lyons - a short biography” n.d.

<sup>13</sup> “Cada peça é única e inesquecível, inspirada e criada para levá-lo para o mundo emocionante da música real.” (tradução da autora)

<div>divertida tornando-se benéfica para praticar esta mudança de registo;</div> <div>• Peças agradáveis e acompanhamentos apelativos com <i>play-along</i>;</div> <div>• A apresentação é simples;</div> <div>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Dó3-Ré3-Mi3-Fá3-Si2-Lá2-Sol2-Sol3-Sib2-Fá2, Sib3-Lá3-Ré4-Mib3-Mi4-Fá4-Fá#3-Mi2-Ré2-Fá#2-Sol#2-Sol#3-Sol4-Fá#4, etc.</div>	<div>Nº 6 e as notas Mi4 e Fá4 na peça Nº 7;</div> <div>• A peça nº 13 tem um nível de dificuldade semelhante ao da peça nº 6;</div> <div>• Texto em inglês e com ausência de sugestões e observações;</div>
--	--

Tabela 12 - Compositions for Bassoon (beginners to intermediate) – Graham Lyons

Apesar desta compilação apresentar algumas melodias bastante interessantes e motivadoras, também expõe outras pouco estimulantes para a aprendizagem de certos conteúdos musicais. A ordem de apresentação das peças é pouco progressiva e pouco apelativa ao início da aprendizagem do fagote.

### 2.2.6 – Twenty-Five Fun Moments For Bassoon – Colin Cowles

Colin Edmund Cowles nasceu a 18 de Abril de 1940, em Hayes, Middlesex. Começou a aprender piano com o seu pai aos cinco anos e foi este que o apresentou a uma diversidade de instrumentos de sopro. Em 1953, Colin Cowles entrou para o Trinity College of Music onde permaneceu durante quatro anos. Em 1961 foi laureado com o Prémio Maude Seaton e depois formou-se como professor de música na Universidade de Londres. Ensinou até 1980, quando se tornou um compositor e músico freelancer especializado em fagote, saxofone e piano. Com mais de 400 composições, o Ballet Symphony é uma das suas obras mais importantes<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Fonte: "Colin Cowles" n.d.

Esta colectânea é constituída por 25 peças curtas para fagote que podem ser utilizadas com acompanhamento de piano ou em dueto com um fagotista mais experiente (Cowles 1990).

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No início de todas as peças há uma breve nota do autor em forma de recomendação ou então simplesmente um comentário divertido;</li> <li>• A colectânea é muito progressiva quanto à ordem de apresentação de novas notas e também quanto à apresentação de figuras rítmicas. Por exemplo: A peça nº 1 – <i>Mooning</i> – é constituída apenas pela nota Fá3; A peça nº 2 – <i>Moonshine</i> – abrange apenas as notas Fá3 e Mi3; Na peça nº 3 – <i>Catchy Toon</i> – e na peça nº 4 – <i>Bocalising</i> – o registo é de Dó3 a Fá3;</li> <li>• O âmbito da colectânea não é extenso sendo de Ré1 a Sib3;</li> <li>• Todas as peças são de estilos contrastantes;</li> <li>• Ambas as partes (fagote e piano) são divertidas e motivadoras;</li> <li>• As peças têm poucas indicações de dinâmicas;</li> <li>• As notas Mib3 e Sol3 são apresentadas apenas na peça nº 9;</li> <li>• A peça nº 10 – <i>Loony Toon</i> – apresenta a nota Sol3 mas precedida maioritariamente por salto de oitava.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A colectânea não possui diagramas com as dedilhações;</li> <li>• Breves descrições e apenas em inglês;</li> <li>• Peça nº9 – <i>Afternoon Song</i> – apresentação em simultâneo de duas das dedilhações mais problemáticas para o início da aprendizagem: Mib3 e Sol3. Apresentação ainda de uma nova figura rítmica nova – o galope;</li> <li>• A organização das peças poderia ser mais progressiva como por exemplo: a peça nº 17 – <i>Tycoon</i> – poderia surgir após a peça nº 20 tal como as peças nº 23 e nº 14 deveriam surgir após a peça nº 16; A peça nº 11 deveria surgir antes da peça nº 10;</li> <li>• A não inclusão de temas tradicionais portugueses;</li> <li>• Peças e apresentação pouco atractivas para crianças com idade inferior a onze anos;</li> <li>• Introdução de dinâmicas logo na primeira peça;</li> </ul>

<p>Torna-se mais acessível a prática desta nota desta forma;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A peça nº11 – <i>Ooner or later</i> – é muito interessante para trabalhar tecnicamente a nota Fá#3 isto porque esta nota surge sempre por grau conjunto permitindo ao executante maior concentração na questão do meio orifício;</li> <li>• A peça nº 21 – <i>Thumb a lift</i> – é excelente para trabalhar a destreza dos polegares; Várias passagens com as notas Ré3 e Dó#3 e saltos com a nota Sib2;</li> <li>• A última peça, nº 25 – <i>Tonghe-tied</i> – apesar de ter muitas semicolcheias torna-se bastante divertida e motivadora para trabalhar os saltos de oitava entre o Sol2 e Sol3 e assim promover a destreza de dedos;</li> <li>• O livro é bastante progressivo na apresentação de novas notas;</li> <li>• Muito interessante do ponto de vista técnico e musical para alunos com mais de dez anos;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Fá3-Mi3-Ré3-Dó3-Si2-Lá2-Sol2-Sib2-Fá2-Mib3-Sol3-Fá#3-Fá#2-Lá3-Sib3-Mi2-Mi2-Ré2-Dó#3-Sol#2-Sol#3;</li> </ul>	
--	--

Tabela 13 - Twenty-Five Fun Moments For Bassoon – Colin Cowles

Esta compilação apresenta várias peças com melodias bastante interessantes e motivadoras mas também outras pouco interessantes do ponto de vista melódico. A dificuldade das peças é progressiva apesar do compositor apresentar duas notas exigentes quanto à sua dedilhação na mesma peça (nº9).

### 2.2.7 – Bassoon Bagatelles - *four pieces for beginners* – Ronald Hanmer

Ronald Hanmer (1917 - 1995) nasceu em Reigate, Surrey. Estudou no Conservatório de Música de Blackheath com Harry Farjeon e entrou para a Granada Theatres como organista de cinema. Escreveu muitos dos arranjos para o famoso show ITMA de Tommy Handley (R. Hanmer 1978).

Em 1993, Ronald Hanmer recebeu dois prémios importantes. Foi premiado com uma medalha por sobreviver durante cinquenta anos com diabetes e, mais importante ainda, a Rainha tornou-o Membro da Ordem da Austrália como reconhecimento pelos seus serviços na área da música (*Ibid.*).

Em 1995 Hanmer morreu na Austrália tendo, pelas suas próprias palavras, “vivido uma longa vida a fazer o que mais gostava” (*Ibid.*).

As Bassoon Bagatelles são intituladas de:

- 1. Song without words
- 2. Walking tune
- 3. Lullaby
- 4. Postlude.

Aspectos Positivos	Aspectos menos positivos
• Peças e acompanhamentos muito apelativos;	• A peça nº 1 – <i>Song Without Words</i> – apresenta excesso de informação o

<ul style="list-style-type: none"> <li>• A peça nº 2 – <i>Walking tune</i> – torna-se bastante interessante e motivadora para a prática das notas Sol3 e Mib3;</li> <li>• A peça nº 3 – <i>Lullaby</i> – tem um registo favorável para o início da aprendizagem. Torna-se interessante para a prática das notas Dó#2 e Lá3;</li> <li>• A peça nº 4 – <i>Podtlude</i> – é ótima para praticar a nota Mib3. O seu registo é de Fá2 a Fá3;</li> <li>• A apresentação é simples;</li> <li>• A ordem de apresentação das notas é a seguinte: Sib2-Fá3-Sol3-Mib3-Dó3-Ré3-Sol2-Fá2-Lá2-Mi3-Dó#3-Mi2-Si2-Lá3;</li> </ul>	<p>que pode dificultar o início da aprendizagem do fagote uma vez que é constituída por várias notas: Sib2, Sol3, Dó#3, Mib3 e Mi2;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A peça nº 2 – <i>Walking tune</i> – apesar de atractiva, apresenta duas das dedilhações mais complexas para o início da aprendizagem: Sol2 e Mib3;</li> <li>• A peça nº 3 – <i>Lullaby</i> – torna-se difícil por se encontrar escrita em compasso 6/8;</li> <li>• A ordem das peças não é progressiva. A peça nº 4 é mais acessível do ponto de vista rítmico e melódico do que a peça nº 1, nº 2 e nº 3;</li> <li>• A não inclusão de temas tradicionais;</li> <li>• Texto em inglês e com ausência de sugestões e observações;</li> <li>• Peças pouco atractivas para crianças com idade inferior a doze anos;</li> </ul>
--	---

Tabela 14 - Bassoon Bagatelles - four pieces for beginners – Ronald Hanmer

Apesar de *Bassoon Bagatelles* apresentar melodias atractivas estas são pouco progressivas quanto à apresentação de notas, sendo assim indicadas para alunos mais avançados ou que transitem de instrumento.



### 3º Capítulo - Criação de um livro de peças

#### 3.1 – Música tradicional e a música popular. Breve definição

Não se enquadrando nos objectivos deste trabalho a realização de um estudo etnomusicológico aprofundado, é no entanto importante clarificar aqui o uso dos termos *música tradicional* e *música popular*, apresentando as perspectivas de diversos autores e musicólogos.

O termo *música popular* confunde-se, muitas vezes, com o termo *música tradicional*. De facto, se para o caso da *música tradicional* existem conceitos bastante definidos, já para o termo *música popular*, este pode estar a referir-se, dependendo da cultura ou do meio sócio-cultural em que está inserido, tanto à música de raiz tradicional, de origem mais remota e com fortes ligações ao mundo rural, como à música popular de raiz mais urbana com fortes ligações ao crescimento das grandes cidades, ao desenvolvimento das tecnologias modernas de áudio e vídeo e a eventos de massa.

De facto, quando pretendemos caracterizar as nossas raízes musicais encontramos referências à música popular, música tradicional, música folclórica, canção popular. Os termos *popular*, *tradicional*, *folclórico* estão, quase sempre, imbuídos do conceito de *tradicional*. Em concreto, são diferentes termos para designar um mesmo conceito, ou pelo menos conceitos muito próximos e com fronteiras muito ténues. Por exemplo, em Correia (Correia 1984, 179) encontramos a referência à música tradicional portuguesa como uma “componente determinante da nova música popular portuguesa”. Na realidade, a sobreposição de definições em diferentes contextos em nada contribui para a clarificação do conceito de *tradicional*, dificultando a análise e interpretação de dados de estudos existentes.

O termo *Música Tradicional* é geralmente associado à música de um povo, numa determinada região e inserido num determinado contexto social com raízes no passado remoto. O conceito remete-nos para uma tradição, origem, raízes,

povo, para o vulgar anonimato do autor. Este tipo de música está, no entanto, sujeito a alterações pelo facto de ser transmitida oralmente e pela absorção de influências culturais externas. A partir do momento em que é escrita, vai sofrendo adaptações assim como diferentes acompanhamentos instrumentais, esquecendo as suas raízes originais e popularizando-se.

Mariano Castro refere que a Música Tradicional é “aquela música anónima, de carácter popular, que tem chegado aos nossos dias através da tradição oral” (Castro 1997, 21).

Joaquín González (Director do Museu de Instrumentos de Urueña, em Valladolid) refere que se pode considerar *música tradicional* toda aquela que, servindo para diferentes actividades (dança, baile, canção) tem uma antiguidade remota e chega aos nossos dias, graças ao esforço individual e colectivo da comunidade que a interpreta (González 1997, 7).

Embora reconhecendo excepções, podemos considerar que a *canção tradicional*, a que Lopes Graça dá o nome de *canção popular*, é do tipo *voix – de – ville*, ou seja “ (...) melodias a que constantemente se adaptam letras diferentes, novas ou velhas, e isto não só no decorrer do tempo, como de região para região” (Graça n.d., 28).

As canções tradicionais falam de quase todo o tipo de actividades humanas e expressam cenas de trabalho, crenças religiosas e até mesmo descrição da sua história. Representam, muitas vezes, apenas uma forma e manifestação cultural de uma zona ou de uma região do país. Ao longo do tempo, estas canções vão sofrendo alterações devido à sua transmissão oral. Segundo Rosa Maria Torres, as canções tradicionais portuguesas estão já a ser recolhidas por investigadores do folclore e musicólogos desde o início do século, no sentido de evitar alterações ou mesmo a sua perda total devido à forma como são transmitidas (Torres 1998).

De todas as designações anteriormente mencionadas, a de *música popular* é a mais adoptada e também talvez a mais abrangente, pelo que me proponho abordar também este conceito.

De acordo com a definição dada por Richard Middleton no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Middleton 1980, 128-166), ainda que o termo *popular music* seja difícil de definir e ainda que diferentes formas da música popular possam ser encontradas em qualquer parte do Mundo, na prática, a sua definição mais comum serve para identificar géneros musicais característicos de sociedades desenvolvidas ou em vias de desenvolvimento. O termo *popular* surge na Europa e na América do Norte a partir de 1800, com maior destaque a partir de 1900, na América Latina e nos países do *Terceiro Mundo* a partir do século XX, especialmente após a II Guerra Mundial.

Actualmente definida como música cuja divulgação comercial depende e passa pela utilização de meios de comunicação de massa, produzida por músicos profissionais, procurando atingir uma parte significativa de mercado, a definição de *popular music* sofreu alterações, adequando-se, ao longo da história, aos paradigmas musicais vigentes. Diferentes momentos históricos deram origem a diferentes designações (Middleton 1990, 4).

Inicialmente, dada a sua proveniência popular, oriunda das classes menos instruídas, esteve associada a um repertório musical nacional e tradicional (*Ibid.*).

No decorrer do século XIX “a associação da expressão «popular» à cultura do campesinato foi progressivamente substituída pela designação de *folk*, o que viria a transformar o folclore num instrumento central dos movimentos nacionalistas. Na viragem do século XIX para o século XX, o termo «popular», na música, ficou definitivamente associado aos produtos da sala de espectáculo não erudito e de entretenimento, e o crescimento exponencial da indústria da música viria, no final do século XX, a consagrar o conceito de música popular (*popular music*) como o que melhor se adequa à música divulgada pelos meios de comunicação de massa, com intuitos comerciais...” (Sardo 2009, 412-13).

Richard Middleton refere que

“Neat divisions between «folk» and «popular», and «popular» and «art», are impossible to find and (...) arbitrary criteria [are used] to define the complement of

«popular». «Art» music, for example, is generally regarded as by nature complex, difficult, demanding; «popular» music then has to be defined as «simple», «accessible», «facile». But many pieces commonly thought of as «art» (Handel's *Hallelujah Chorus*, many Schubert songs, many Verdi arias) have qualities of simplicity; conversely, it is by no means obvious that the Sex Pistols' records were «accessible», Frank Zappa's work «simple» or Billie Holiday's «facile»<sup>15</sup> (Middleton 1990, 4).

No entanto, já no contexto português, o termo *música popular portuguesa* refere-se, muitas vezes, à música de raiz tradicional, tal como definida anteriormente. Tal é o caso de Lopes Graça que refere que,

“ (...) a canção popular portuguesa (...) é mais e melhor do que um conceito fácil e nocivo de pitoresco: ela é realmente a crónica viva e expressiva da vida do povo português – quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rustica (...)”. Com efeito, é nas populações dos campos, serras, lugares e aldeias de Portugal que está depositado o melhor tesouro das melodias tradicionais, pela veracidade e autenticidade que apresentam. De facto, “só as gentes da Beira ou do Alentejo, só o sisudo transmontano ou o vivaz ribatejano revelam, através dos seus cantares, o nosso génio musical espontâneo” (Graça 1991, 21).

Este autor (Graça 1964, 99) acrescenta ainda que a canção popular portuguesa não se pode confundir com “ (...) música de baixo nível e de intenções quantas vezes duvidosas (...)”. Lopes Graça (1989), revela-se como alguém que não contemplou, de início, nada de interessante a propósito do valor desta

---

<sup>15</sup> “Divisões lineares entre “folk” e “popular”, e “popular” e “artística” são impossíveis de encontrar e (...) critérios arbitrários (são usados) para definir o conceito de “popular”. Música “artística”, por exemplo, é geralmente associada a uma natureza complexa, difícil e exigente; música “popular” terá então que ser definida como “simples”, “acessível”, “fácil”. Mas muitas peças tidas como “artísticas” (Handel's *Hallelujah Chorus*, muitas músicas de Schubert e diversas arias de Verdi) têm características de simplicidade; Por outro lado, não é de forma alguma óbvio, que os registos musicais dos Sex Pistols eram “acessíveis”, de que os trabalhos de Frank Zappa's fossem “simples”, ou os de Billie Holiday's “fáceis” (tradução da autora)

herança musical, opinião que veio a mudar, posteriormente, sobre este repertório, nada ingénuo e simplista. Foi em Paris, aquando do seu exílio que encontrou nele

“belíssimas melodias, largamente elaboradas, de um equilíbrio plástico perfeito, de uma ampla «respiração», e carregadas de um potencial ora dramático, ora patético, ora simplesmente lírico, que faz delas pequenas maravilhas de expressão e musicalidade.” (Graça 1989, 142).

Também Resende (2008) conclui que a Música Popular Portuguesa, “deve definir-se como uma música que se inspira na Música Tradicional (...)” e que “Poder-se-á definir como uma música com raízes tradicionais ou inspirada na música tradicional mas mais vulgarizada, adaptada por autores e trabalhada por grupos ou cantores” (Resende 2008, 9-10).

Já Rosa Maria Torres usa o termo música tradicional, afirmando que

“As canções tradicionais são uma fonte informativa que reúne o cerne da individualidade de uma cultura e que faz a ligação entre o presente e o passado. Elas falam da natureza, do amor e da morte, das relações familiares e sociais.” (Torres 1998, 22-3).

Lopes-Graça refere-se a isso como:

“Expressão e documento da vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da Nação Portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social.” (Graça, n.d., 39).

É ainda Torres (1998) quem afirma que

“a acentuação natural, a melodia e o ritmo duma língua estão implícitas nas suas canções (...) originando determinados padrões que caracterizam a sua originalidade e musical (Torres 1998, 23).

Neste sentido, no âmbito deste trabalho, quando é referido o termo *música popular*, este refere-se à música de raiz tradicional.

### 3.2 – O uso da música tradicional no ensino do instrumento

O tema central deste projecto pedagógico incide na utilização da música tradicional no ensino do fagote. Sendo repleta de qualidades musicais, rítmicas, melódicas e expressivas, a música tradicional, em particular a de origem portuguesa, suscita elevado interesse neste estudo, que tem como base o desenvolvimento musical, através do estudo do instrumento com recurso a materiais do repertório tradicional, adequando-o aos diferentes momentos do desenvolvimento dos alunos. Acabando também, eventualmente, por contribuir, por outro, para a preservação e divulgação do património musical tradicional.

Existem já diversos métodos de iniciação ao fagote, como o *Abracadabra* de J. Sebba ou *A tune a day – a first book for Bassoon Instruction* de C. Paul Herfurth e Hugh M. Stuart, que recorrem a várias melodias tradicionais para desenvolver diversos exercícios técnicos e melódicos, sendo, por isso, os métodos de iniciação mais utilizados em Portugal. Partindo da minha experiência pessoal, os alunos demonstram muito entusiasmo e receptividade, pois trata-se de melodias infantis e algumas delas até lhes são “familiares”.

De facto, Keith Swanwick (1991) refere que os alunos são herdeiros de uma série de valores e práticas culturais. As escolas devem considerar-se como agentes relevantes no processo de transmissão e de acordo com esta teoria, o papel do professor de música consiste primordialmente em ensinar aos alunos músicas tradicionais reconhecidas (Swanwick 1991, 14).

Uma das linhas orientadoras deste pedagogo indica para o recurso à cultura tradicional na aprendizagem, num confronto com a novidade utilizada nessa mesma aprendizagem. Swanwick afirma que

“ (...) in order to be motivated to continue to engage with music there must be a balance, within certain limits of tolerance, between novelty and the familiar, between the unexpected and expected, complexity and simplicity, foreground and background, deviations and norms, uncertainty and redundancy..”<sup>16</sup> (Swanwick 1979, 62).

Moreno (1992) afirma que as crianças entre os 6 e os 12 anos já têm uma tendência reflexiva das estruturas musicais e, por isso, nada melhor que a simplicidade da estrutura musical da canção popular, particularmente a infantil, para lhes desenvolver esta etapa cognitiva.

“En el desarrollo cognitivo musical del niño comprendido entre los 6 y 12 años, podemos considerar que la tendencia más importante parece ser la consciencia reflexiva de las estructuras musicales, a diferencia de los niños anteriores en los que predominaba la percepción musical, la cual iba en aumento según se producía el proceso de evolución y maduración.”<sup>17</sup> (Moreno 1992, 35).

Mais à frente, e sobre o desenvolvimento melódico, esta psicóloga afirma o seguinte:

“La percepción del elemento melódico de la música en el niño, provoca reacciones de la más diversa índole, destacando la predominancia de las manifestaciones afectivoemocionales. Cuando la melodía o canción forman parte de la

---

<sup>16</sup> “ (...) para nos mantermos motivados na música, deve haver um equilíbrio dentro de certos limites de tolerância, entre a novidade e o familiar, entre o esperado e o inesperado, entre a complexidade e a simplicidade, entre os desvios e as normas, e entre a incerteza e a redundância.” (tradução da autora)

<sup>17</sup> “No processo de desenvolvimento cognitivo musical da criança, compreendido entre os 6 e os 12 anos, podemos considerar que a tendência mais importante parece ser a consciência reflexiva das estruturas musicais, ao contrário das crianças com idade inferior nas quais predominava a percepção musical, a qual foi aumentando à medida que o processo de evolução e maturação decorria. (tradução da autora)

«aculturación» del sujeto, los motivos, esto es, los fragmentos musicales mínimos que tienen una significación y que le son familiares, se reconocen después, estableciéndose lo que llamamos memoria musical melódica. La comprensión y percepción de una determinada organización de 10 elementos tonales y rítmicos, permite el reconocimiento de cualquier otra organización de estos elementos, debido a que nuestra mente es capaz de discriminar entre una agrupación aleatoria e intrascendente de sonidos más o menos agradables, y una estrutura u ordenación significativa y/o reconocible.”<sup>18</sup> (Moreno 1992, 41).

No decorrer do século XX os pedagogos Kodály, Dalcroze, Martenot, Ward, Willems, Orff, Suzuki, entre outros, desenvolveram e disseminaram diversas metodologias para o ensino da música. Todos eles são apologistas da utilização de métodos diversificados para a aprendizagem musical desde a infância, e alguns deles defendem a utilização da música tradicional no ensino. É o caso de Kodály e, em Portugal, de Fernando Lopes-Graça bem como de antigos alunos de Carl Orff, como é o caso da pianista e compositora Maria de Lurdes Martins. Verificou-se que a partir da década de 1960 vários pedagogos começaram a transmitir essas pedagogias através de cursos intensivos e conferências realizadas em vários locais: Justine Ward (1879-1975), Edgar Willems (1890-1978), Carl Orff (1895-1982), Jos Wuytack (n.1935), Pierre van Hauwe (1920-2009), Jacques-Dalcroze (1855-1950) e Zoltán Kodály (1882-1967) (Torres 1998, 20-1).

Tratando-se de canções repletas de qualidade porque não, então, utilizá-las como recurso pedagógico junto das nossas crianças?

---

<sup>18</sup> “A percepção do elemento melódico da música na criança, provoca reacções das mais diversas índoles, destacando a predominância das manifestações afectivo-emocionais. Quando a melodia ou canção fazem parte da “aculturação” do sujeito, os motivos, isto é, os fragmentos musicais que têm significado e que lhe soam familiares, reconhecem-se posteriormente, estabelecendo-se o que chamamos de memória musical melódica. A compreensão e percepção de uma determinada organização de 10 elementos tonais e rítmicos, permite o reconhecimento de qualquer outra organização de esses mesmos elementos, uma vez que a nossa mente é capaz de os distinguir entre um agrupamento aleatório de sons mais ou menos agradáveis e uma estrutura ou ordenação significativa e/ou reconhecível.” (tradução da autora)



Dotadas de excelentes capacidades motivacionais e de estímulo que permitem associar a música a situações do quotidiano, estas relatam, maioritariamente, situações da natureza, do trabalho e do amor e são capazes de ensinar o nome de animais, flores, etc.

Este repertório tradicional, seja ele nacional ou internacional, possibilita aos alunos o contacto com realidades que, embora distantes do seu presente, deverão estar próximas das vivências de algumas pessoas do seu ambiente familiar, numa interdisciplinaridade subjacente e essencial para o seu desenvolvimento global.

Zoltan Kodály, Béla Bartók e Fernando Lopes-Graça são três compositores que têm em comum o facto de terem vivido intensamente a relação com a música dos seus países e por se desenvolverem como pessoas e artistas (Carvalho 2006, 83). São hoje bem reconhecidos e admirados pela marca inconfundível que qualquer um deles deixa na música que compôs, “mesmo quando esta se limita a arranjos de melodias ou danças tradicionais.” (*Ibid.*, 84).

Kodály difundiu as suas descobertas etnomusicológicas, muitas delas realizadas em parceria com Béla Bartok, registando e classificando as canções. Escreveu diversos livros sobre as suas pesquisas, cada qual realizada num período específico, durante os muitos anos em que duraram as suas expedições pela Hungria e por países vizinhos. Estas ferramentas foram utilizadas como instrumentos importantes na iniciação musical das crianças, numa dúlice função pedagógica: o ensino da música e o conhecimento das raízes culturais do povo húngaro<sup>19</sup>.

Coube a Giacometti e a Lopes Graça, entre outros, a tarefa de, na década de 1960, percorrer o país e registar, nos mais variados contextos festivos, as diferentes formas e manifestações musicais da tradição popular. Como resultado desta investigação surgiu, em 1982, o *Cancioneiro Popular Português* publicado pelo Círculo de Leitores (Correia 1984, 172-89). A música tradicional é considerada parte integrante da cultura de um povo e, por isso, deve ser tida em conta no ensino vocacional da música. Os compositores do final do século XIX e

---

<sup>19</sup> Fonte: “Ethnomusicology” n.d.

do século XX procuraram inspiração nas canções do povo, transformando as suas melodias em elementos identificadores e ilustradores de algumas das suas composições (Branco 1995, 300).

### 3.3 - Criação e descrição do livro de peças

Desde cedo, na minha actividade docente, a canção tradicional mostrou-se como uma fonte alternativa ao repertório existente para iniciar a aprendizagem do fagote a alunos entre os cinco e os dez anos.

Assim, o presente trabalho tem como principal preocupação a recolha de um conjunto de canções, de forma orientada e ordenada, de modo a constituir uma ferramenta pedagógica válida para que possa ser adoptada por professores de fagote, no início da aprendizagem, tendo por base as canções que acompanham a nossa infância.

Considerando que nos últimos anos as novas gerações tendem a valorizar maioritariamente a música actual que é divulgada nos media, mais concretamente aquela que nos chega através da rádio e da televisão, será, de facto, importante não menosprezar a importância cultural das cantigas tradicionais e infantis, e contribuir para que este repertório, que representa uma parte verdadeiramente significativa da nossa História, não se perca.

Em todas as regiões existe uma grande variedade de maravilhosas melodias infantis que, ao contrário do ensino de outros instrumentos, não têm sido devidamente tidas em conta no ensino do fagote, e que constituem um rico compêndio cultural de tradição oral que não se deve deixar morrer.

De facto, ainda que algumas canções infantis “sejam realmente ingénuas e aparentemente sem qualquer mensagem por descobrir, outras tantas acarretam posições, comportamentos ou atitudes que marcaram a nossa maneira de estar no mundo e de fazer crescer e valer a nossa identidade” (Domingos 2005, 10).

A escolha destas canções foi a tarefa mais sensível. A linha melódica deve ser bem nítida, clara e com direcção definida; os intervalos devem ser naturais; os ritmos facilmente assimiláveis e, se necessário, adaptado o andamento habitual da canção às possibilidades das crianças.

As peças aqui apresentadas foram seleccionadas entre o vasto reportório de canções nacionais e internacionais, tendo como referência as preferências e tendências verificadas por mim nos meus últimos sete anos de docência.

Com base na análise dos vários métodos e colectâneas de peças já existentes e utilizados nas nossas escolas, foi este livro organizado por tessitura e complexidade. As peças são acompanhadas de ilustrações das respectivas dedilhações do fagote de acordo com o *Basic Fingering Chart for Heckel-System Bassoon*<sup>20</sup>. As tonalidades foram escolhidas de forma a possibilitar a aprendizagem de determinada nota/dedilhação, não sendo assinaladas, propositadamente, dinâmicas e indicações de respiração, de forma a possibilitar uma melhor adaptação a alunos com diferentes graus de conhecimento. As articulações indicadas são meras sugestões.

Na minha prática, todas estas melodias são ensinadas de memória, recorrendo, por vezes, a grafismos não convencionais, imagens e pictogramas, de forma a facilitar a sua memorização. O acesso à partitura dá-se apenas quando os alunos mostram interesse em representar em papel o que estão a tocar ou então quando não estão disponíveis para memorizar.

Uma vez que é frequente as crianças solicitarem a repetição de uma canção de que gostaram, o professor deverá aproveitar esta oportunidade para introduzir novos aspectos, observações ou conteúdos musicais de modo a que exista sempre uma novidade evitando o aborrecimento.

De forma a incrementar curiosidade e motivar o aluno para o estudo de uma nova peça, recomendo que seja criado um enredo, uma história, antes de a apresentar.

---

<sup>20</sup> Reichard 2005.

Procurei que os acompanhamentos de piano fossem o mais entusiastas possíveis, uma vez que se torna crucial fomentar magia e motivação que será depois transmitida nas audições. Ao tocar com piano, o aluno desenvolve a capacidade de interpretar a sua parte enquanto escuta a outra, bem como a aptidão de contar os compassos de espera. A harmonização adoptada tem influências jazzísticas, de modo a desenvolver a sensibilidade para outros géneros musicais e a contrastar com o carácter tradicional.

Estas peças poderão ser tocadas no fagotino ou no fagote consoante a idade e a estrutura da criança. Para evitar a utilização dos dois termos empregarei sempre o termo fagote. As partes de piano e os *play-along* foram concebidos para fagote, sendo também transpostos para fagotino em Sol e em Fá.

Este livro poderá ser introduzido logo nas primeiras aulas, assim que o aluno possua algumas competências relacionadas com a articulação, respiração e dedilhação.

### 3.4 – Análise individual de cada peça

#### 3.4.1 – Em noites de Verão

Bassoon

## Em noites de Verão




Figura 2 - Partitura *Em noites de Verão*

*Em noites de Verão* é a versão portuguesa da melodia da canção *Au clair de la lune*, uma das canções infantis mais populares em todo o mundo. Com origem em França, a sua composição é atribuída a Jean Baptiste Lully, compositor do séc. XVII, elemento da corte de Luís XIV (Levene 2001, 32).

*Au clair de la lune* é também a gravação mais antiga do mundo. Em Março de 2008, historiadores americanos descobriram, em Paris, uma gravação realizada por Edouard-Leon Scott de Martinville - inventor do Fonoautógrafo em 1867, o mais antigo sistema de gravação sonora - de uma mulher a cantar *Au clair de la Lune*. Esta gravação remete para 9 de Abril de 1860 (Goodall 2013, 238).

Inicia-se o livro de peças com esta melodia não só porque ela é frequentemente utilizada por muitos estudantes no início da aprendizagem, mas também por possuir características fundamentais para iniciar o estudo do fagote.

Após a análise dos métodos e colectâneas no capítulo dois e observando a metodologia de um dos mais conceituados pedagogos do fagote, Christian Julius Weissenborn, depreende-se que as primeiras notas a serem ensinadas deverão ser o Dó<sub>3</sub>, Ré<sub>3</sub> e Mi<sub>3</sub> – por esta ordem preferencialmente. A melodia *Au clair de La Lune* não só utiliza estas três notas como segue esta sequência, fazendo uso unicamente da mão esquerda. Através desta melodia o aluno não só pratica desde logo estas três notas como também o intervalo de 3ªM no terceiro compasso. Recomenda-se a utilização da sílaba “tu” para a articulação e um sopro contínuo de forma a não quebrar a linha de ar e a frase musical. O aluno deve adoptar uma posição corporal que permita respirar com naturalidade e que favoreça a colocação correcta do instrumento e dos dedos. Estes devem estar sempre bem relaxados e próximos dos orifícios.

O acompanhamento foi elaborado com o intuito de facilitar a compreensão da linha melódica quer na dimensão rítmica quer na dimensão formal e harmónica. A estrutura formal A B A' e o recurso a harmonias estruturais - I e V graus, facilitam a compreensão tanto do sentido rítmico, métrico e harmónico do

aluno. A introdução e a secção B permitem que o aluno se prepare e concentre com a devida antecedência para a execução instrumental.

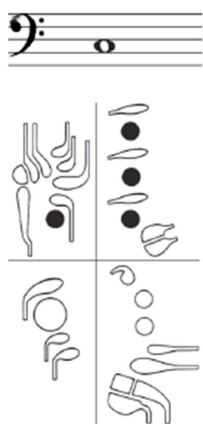


Figura 3 - Nota Dó3

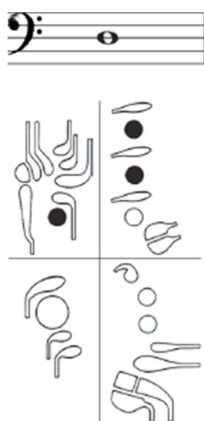


Figura 4 - Nota Ré3

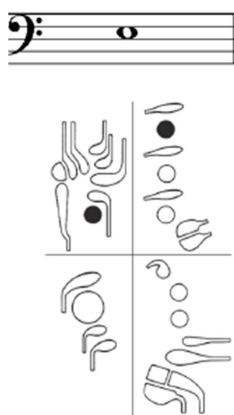


Figura 5 - Nota Mi3

Titulo	Em noites de Verão
Fonte	Simões 1976, 82
Origem	França
Tonalidade	Dó M
Âmbito	Dó3 – Mi3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima e semibreve
Elementos melódicos	Graus conjuntos e 3ªM
Letra Original <sup>21</sup>	<p>Au clair de la lune,  Mon ami Pierrot,  Prête-moi ta plume  Pour écrire un mot.</p> <p>Ma chandelle est morte,  Je n'ai plus de feu.  Ouvre-moi ta porte,  Pour l'amour de Dieu etc.</p>
Versão Portuguesa <sup>22</sup>	<p>Em noites de Verão,  Cheias de luar,  Dizia João,  Que bom passear.</p> <p>Ir por aí fora,  Olhando as estrelas,  Pensar quem lá mora,  Qu'rer ser uma delas.</p>

Tabela 15 - *Em noites de verão*

---

<sup>21</sup> Fonte: Simões 1976, 82.

<sup>22</sup> Fonte: *Ibid.*

### 3.4.2 - Maria tinha um carneirinho

## Maria tinha um carneirinho

Bassoon



Figura 6 - Partitura *Maria tinha um carneirinho*

A *Maria tinha um carneirinho*, do título original *Mary Had a Little Lamb*, provém do poema infantil americano escrito no século XIX integrado na publicação de Maio de 1830 “Poems for our children” de Sarah Josepha Hale (1788 – 1879). Lowell Mason, um compositor popular pelos seus hinos, entre eles *Joy to the world*, concebeu a música ainda no mesmo ano. Em 1867 o poema foi publicado com a letra que é cantada até aos nossos dias *Merrily We Roll Along*. Em 1877, ao criar o Fonógrafo, Thomas Edison realizou a primeira gravação com os versos da famosa canção *Mary Had a Little Lamb* (Henry, J., & Walton 2016) (Gardner 1992, 43).

Esta peça é constituída pelas mesmas notas da peça anterior (*Au clair de la Lune*) e foi seleccionada com o intuito de solidificar os conhecimentos nela adquiridos. A frase do fagote é composta por oito compassos e por isso, nesta fase inicial, torna-se desafiante quanto ao controlo da respiração, da articulação e da resistência. Do ponto de vista técnico poderá ser considerada mais acessível do que a primeira, mas por se iniciar com a nota Mi3 e exigir um melhor controlo dos dedos, escolhia-a para ser a segunda peça. A dedilhação de Mi3 permite orifícios mais abertos e torna mais difícil a estabilidade da mão durante toda a peça. Recomenda-se a utilização da sílaba “tu” para a articulação e um sopro contínuo de forma a não quebrar a linha de ar e a frase musical.



A pequena introdução no acompanhamento gera a expectativa da chegada à tônica através da fixação e expansão na dominante (cadência suspensiva). O ritmo harmónico é dissolvido pela nota pedal da tônica, que é somente interrompida no final da primeira e da segunda frase. A primeira frase, *a*, termina na dominante - cadência suspensiva - e a segunda frase, *a'*, termina na tônica - cadência perfeita. Em contratempo, uma voz secundária quebra a monotonia e enriquece a nota pedal.

Titulo	Maria tinha um carneirinho
Fonte	Matosinhos 2013, 4
Origem	América
Tonalidade	Dó M
Âmbito	Dó3 – Mi3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima e semibreve
Elementos melódicos	Graus conjuntos
Letra Original <sup>23</sup>	<p>Mary had a little lamb,          Its fleece was white as snow;          And everywhere that Mary went,          The lamb was sure to go.</p> <p>He followed her to school one day,          Which was against the rule;          It made the children laugh and play          To see a lamb at school etc.</p>
Versão Portuguesa <sup>24</sup>	<p>Maria tinha um carneirinho,          Branco como a neve          Sempre que a Maria vai,          O carneiro vai também</p> <p>Para a escola também foi          Sem ninguém saber          Toda a escola quis brincar          E riram a valer etc.</p>

Tabela 16 - *Maria tinha um carneirinho*

<sup>23</sup> Fonte: Gardner 1992, 44.

<sup>24</sup> Fonte: *Maria tinha um carneirinho - canções para crianças* 2014.

### 3.4.3 – Na quinta do tio Manel

Bassoon

## Na quinta do tio Manel

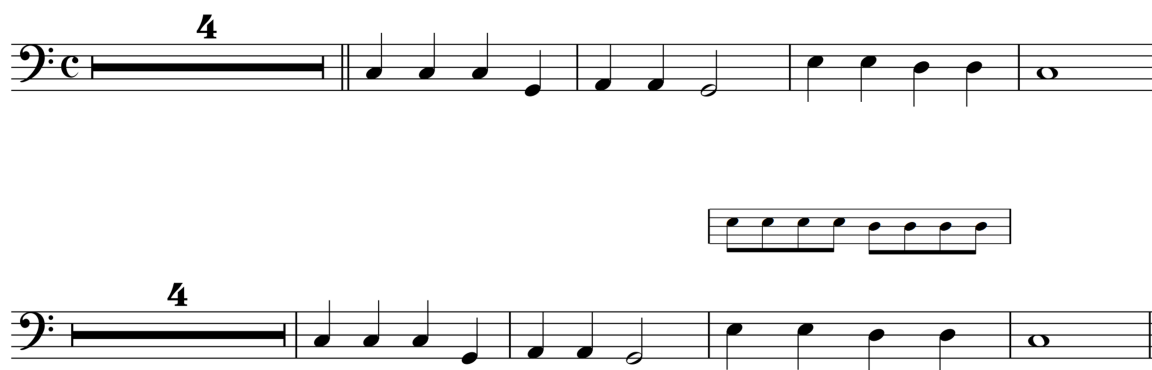


Figura 7 - Partitura *Na quinta do tio Manel*

*Na quinta do tio Manel*, do original *Old MacDonald Had a Farm*, é uma canção infantil americana sobre um agricultor e os seus animais. Esta canção foi publicada em 1917 no livro de F.T Nettleinghann – *Tommy's Tunes* com o título original de *Ohio* (Nettleinghann 1917, 84).

Esta peça tem como objectivo a introdução da mão direita e o seu âmbito é de Sol<sup>2</sup> a Mi<sup>3</sup>. Surgem pela primeira vez as notas Sol<sup>2</sup> e Lá<sup>2</sup>. A dificuldade encontra-se no intervalo de 4<sup>a</sup>P descendente (Dó<sup>3</sup>-Sol<sup>2</sup>) sendo então recomendável a preparação da mão direita - os dedos desta mão devem posicionar-se junto aos orifícios antes de se iniciar a performance. Para que este intervalo seja bem concretizado, o aluno deve adoptar uma embocadura relaxada e não interromper o fluxo de ar. Acrescentou-se uma pequena variação (repetição da nota através de colcheias), facultativa, na última parte de forma a fomentar a prática do *stacatto*. Por experiência pessoal, os alunos apreciam esta pequena variação porque lhes dá a sensação de que estão a transmitir algo muito difícil.

Quanto ao acompanhamento, na introdução, estão presentes alguns motivos da melodia original que antecipam e preparam o momento seguinte. Após

a apresentação do tema pelo fagote existe um pequeno interlúdio no qual o piano apresenta parte do tema mas em colcheias, que intensificam o discurso musical para a última intervenção do fagote, que à semelhança do acompanhamento também apresenta colcheias na segunda parte da melodia. É evidente que sempre que o fagote é solista o acompanhamento torna-se mais simples de forma a auxiliar a percepção da melodia e respectivo sentido métrico.

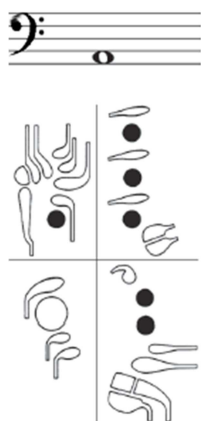


Figura 8 - Nota Lá2

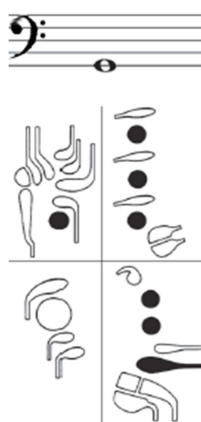


Figura 9 - Nota Sol2

Titulo	Na quinta do tio Manel
Fonte	Eizaguirre 2009
Origem	EUA
Tonalidade	Dó M
Âmbito	Sol2 – Mi3

Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima e semibreve (colcheias)
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 4ªP e 6ªM
Letra Original <sup>25</sup>	<p>Old Macdougall had a farm in Ohio-i-o,  And on that farm he had some dogs in Ohio-i-o.  With a bow-wow here, and a bow-wow there,  Here a bow, there a wow, everywhere a bow-wow.  Old :Macdougall had a farm in Ohio-i-o,  And on that fann he had some hens in Ohio-i-o.  With a cluck cluck here, and a cluck cluck there,  Here a cluck, there a cluck, everywhere a cluck, cluck  etc.</p>
Versão Portuguesa <sup>26</sup>	<p>Na quinta do tio Manel,  I-á-i-á-ó!  Há patinhos a granel,  I-á-i-á-ó!  Quá-quá-quá-quá-quá.  Na quinta do Tio Manel,  I-á-i-á-ó!  Há vaquinhas a granel,  I-á-i-á-ó!  Mu-mu-mu-mu-um etc.</p>

Tabela 17 - Na quinta do tio Manel

### 3.4.4 – Frei João

Bassoon

## Frei João



Figura 10 - Partitura *Frei João*

<sup>25</sup> Fonte: Nettleingham 1917, 84.

<sup>26</sup> Fonte: Domingos 2007, 115.

*Frei João*, traduzido do francês *Frère Jacques* é um dos mais célebres cânones franceses conhecido e traduzido no mundo inteiro. Segundo a musicóloga Sylvie Bouissou, que investigou a fundo a origem desta canção, atribui a sua autoria ao célebre compositor Jean-Philippe Rameau<sup>27</sup>.

Apesar do âmbito da peça anterior (Sol2 a Mi3) se manter, surgem pela primeira vez as colcheias por graus conjuntos e também a nota Si2.

Para que o aluno perceba a linha melódica e articule sem cortar a frase, a respiração deve ocorrer de dois em dois compassos. Ao nível técnico a peça tem uma dificuldade semelhante à anterior, mas torna-se mais exigente quanto à coordenação entre a língua e dedos, à concentração, resistência e controlo da respiração. Sugere-se especial atenção nas passagens entre Si2 e Sol2 quanto à posição dos dedos e à embocadura. De forma a tornar a melodia mais leve e a aumentar a dificuldade, podem ser acrescentadas ligaduras, mas só quando a peça se encontrar tecnicamente assimilada.

Nesta peça, a introdução e a conclusão são realizadas exclusivamente pelo piano com elementos da segunda parte da melodia. A deslocação do acompanhamento do tempo forte através do contratempo cria um contraste rítmico regular e ao mesmo tempo possui uma base harmónica sólida, apenas utilizando o I (tónica) e V (dominante) graus.

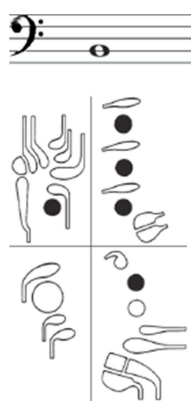


Figura 11 - Nota Si2

<sup>27</sup> Fonte: "Jean-Philippe Rameau est l'auteur de Frère Jacques" 2014.

Titulo	Frei João
Fonte	Simões 1976, 80
Origem	França
Tonalidade	Sol M
Âmbito	Sol2 – Mi3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima e colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3ªM, 3ªm, 5ªP
Letra Original <sup>28</sup>	Frère Jacques, frère Jacques, Dormez-vous? Dormez-vous? Sonnez les matines! Sonnez les matines! Din, dan, don. Din, dan, don.
Versão Portuguesa <sup>29</sup>	Ainda dorme, Ainda dorme Frei João, Frei João, Vai tocar o sino, vai tocar o sino Dlim, dlim, dlão, dlim, dlim, dlão!

Tabela 18 - *Frei João*

### 3.4.5 – Papagaio Louro

Bassoon

## Papagaio louro



Figura 12 - Partitura *Papagaio louro*

<sup>28</sup> Fonte: Mascarenhas 1976, 49.

<sup>29</sup> Fonte: Domingos 2007, 115.

O *Papagaio louro* é uma cantiga de roda<sup>30</sup>, Oriunda de Tomar – Santarém que integra o reportório das músicas tradicionais infantis portuguesas (Torres 1998, 118).

Esta peça é fundamental para o desenvolvimento técnico uma vez que é constituída essencialmente por colcheias, sejam por graus conjuntos ou disjuntos e requer a alternância de mãos. Apesar do âmbito ser novamente de Sol2 a Mi3, esta melodia, com carácter alegre, prepara o aluno para uma maior destreza e coordenação de dedos devido aos intervalos de 3ªM, 3ªm e 4ª P. Podem ser acrescentadas algumas ligaduras não só para simplificar quanto à articulação, mas também para a tornar mais leve.

O aluno deve tocar sempre com os dedos bem próximos dos orifícios e ter em atenção à embocadura para não apertar a palheta e para não emitir nenhum som indesejado no registo grave, seja inarmónico (som não pertencente à série dos harmónicos) ou parasita (ruído).

O piano apresenta durante quatro compassos a secção final do tema da peça e a sua escrita é simples durante a intervenção do fagote, criando movimento através da utilização das colcheias. A utilização do ii grau diminuto para a preparação da cadência perfeita confere uma sonoridade muito própria à canção. A intensificação rítmica na parte a` da canção reforça o gesto musical que é evidenciado pela própria melodia.

Titulo	Papagaio Louro
Fonte	Giacometti 1981, 26
Origem	Portugal (Tomar/Santarém)
Tonalidade	Sol M
Âmbito	Sol2 – Mi3
Compasso	2/4
Elementos rítmicos	Semínima e colcheias

---

<sup>30</sup> As cantigas de roda são um tipo de canção infantil popular relacionadas às brincadeiras de roda. As crianças formam uma roda de mãos dadas e cantam músicas com características próprias, com melodia e ritmo equivalentes à cultura local, letras de fácil compreensão, temas referentes à realidade da criança ou ao seu universo imaginário, geralmente com coreografias (Gonçalves 2013).

Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3ªM, 3ªm, 4ªP
Letra Original <sup>31</sup>	Papagaio louro, Do bico dourado, Leva-me esta carta Ao meu namorado. Ele não é frade, Nem homem casado, É rapaz solteiro, Lindo como um cravo etc.

Tabela 19 - *Papagaio louro*

---

<sup>31</sup> Fonte: Giacometti 1981, 26.



### 3.4.6 – As três galinhas

Bassoon

## As três Galinhas

4

10

16

2

22

27

31

2

37

41

Figura 13 - Partitura *As três galinhas*

A canção *As três galinhas* é a versão portuguesa da lengalenga tradicional francesa *Quand trois Poules vont au champ* cuja música provém da célebre canção infantil francesa *Ah ! vous dirai-je, maman*<sup>32</sup> que foi popularizada nas doze variações de W. A. Mozart (K.265/K.300e) (1781-82), a quem se atribui muitas vezes, erradamente, a composição da mesma.

Muitos outros compositores clássicos também se inspiraram nesta melodia tais como Joesph Haydn, Sinfonia No.94 – *Sinfonia Surpresa*, no segundo andamento (andante) (1791); Camille Saint-Saëns, *O carnaval dos animais* – Fosseis (1886), entre outros.

Esta peça apesar de apresentar pela primeira vez duas notas até então desconhecidas, o Sib2 e o Fá2, torna-se confortável quanto às dedilhações, coordenação motora e âmbito (Fá2 a Ré3) permitindo ao aluno mais concentração na dedilhação de Sib2 e no controlo do polegar da mão direita.

À excepção dos intervalos de 5ªP, as notas graves são sempre antecedidas por graus conjuntos partindo do Dó3. Recomenda-se que após o primeiro intervalo (Fá2 – Dó3) todos os dedos da mão direita se mantenham próximos dos orifícios e das chaves para uma melhor agilização técnica. De modo a desenvolver a articulação foram acrescentadas variações rítmicas, todavia, estas são totalmente opcionais podendo a canção terminar logo da primeira vez ou mesmo repetir apenas a parte A. Para que estas variações sejam bem-sucedidas o aluno deve soprar sempre de forma contínua sem apertar a palheta e respirar apenas após as mínimas. Procurei não introduzir variações rítmicas nas mínimas de forma a criar um ponto de apoio e para ser mais fácil o controlo da respiração.

Estas variações rítmicas em *stacatto* sugerem um carácter alegre e ligeiro que é muito característico dos instrumentos de palheta dupla, sugerindo a “imagem” de uma galinha.

Em Portugal esta melodia adopta também a designação e letra de *Brilha, Brilha, lá no céu*, traduzida da versão inglesa *Twinkle, Twinkle, little star*, publicada em 1806 (Barton, B., & Booth 2004, 50).

---

<sup>32</sup> Fonte: Jeunesse 2010, 14.

A canção é repetida três vezes sempre com o objectivo de explorar a técnica da variação melódica, em forma de estudo. O piano segue as variações, começando com figurações mais longas, mínimas, depois semínimas e por fim colcheias. A harmonização utiliza os diferentes graus principais de FáM e recorre a algumas inversões. Os interlúdios preparam o aluno para a mudança métrica do acompanhamento ao anunciar o padrão do ritmo seguinte.

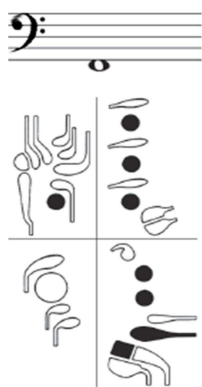


Figura 14 - Nota Fá2

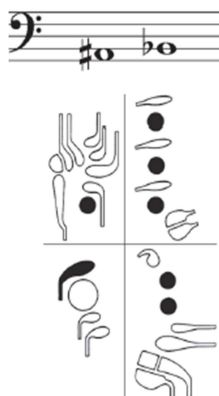


Figura 15 - Nota Sib2

Titulo	As três galinhas
Fonte	Jeunesse 2010, 15
Origem	França
Tonalidade	Fá M
Âmbito	Fá2 – Ré3
Compasso	4/4

Elementos rítmicos	Semínima, mínima e colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 4ªP, 5ªP
Letra Original <sup>33</sup>	Quand trois poules vont au champ La première va devant La seconde suit la première La troisième vient la dernière Quand trois poules vont au champ La première va devant.
Versão Portuguesa <sup>34</sup>	Três galinhas a cantar Vão p'ró campo passear. A da frente, é a primeira; Logo as outras, em carreira. Vão assim, a passear, Os bichinhos procurar!

Tabela 20 - *As três galinhas*

### 3.4.7 – O balão do João

## O balão do João

Bassoon



Figura 16 - Partitura *O balão do João*

A canção *O balão do João* provém da melodia tradicional infantil alemã *Hänschen klein*, escrita durante o século XIX, da autoria de Franz Wiedemann

<sup>33</sup> Fonte: Jeunesse 2010, 15.

<sup>34</sup> Fonte: Simões 1976, 72.

(Westheimer 2003, 14). A melodia desta canção é também conhecida por *Lightly Row* na língua inglesa.

Esta peça tem como objectivo o controlo do polegar da mão direita durante a passagem entre Sib2 e Sol2. No compasso quinze e dezasseis o aluno pratica o arpejo de FáM e tem um salto descendente de 5ªP no final da frase. Para que esta passagem seja bem sucedida, o aluno deverá adoptar uma embocadura relaxada e focar-se na posição dos dedos da mão direita: estes deverão ficar próximos dos orifícios aquando da preparação da nota Dó3 no compasso quinze. Quando esta peça se encontrar tecnicamente dominada o professor poderá acrescentar ligaduras, como por exemplo as sugeridas. Ao introduzir ligaduras a peça adquire outro nível de dificuldade, sendo recomendado ao aluno um sopro constante de forma a não falhar as ligaduras nas 3ªs descendentes e nas escalas e arpejos ascendentes. A peça torna-se exigente quanto ao controlo de dedos uma vez que é tendência natural do polegar chegar mais cedo do que os restantes dedos à chave de Sib.

Quanto ao acompanhamento do piano apresenta uma maior densidade harmónica, quer pelo número de notas por acorde (varia entre a 4 e 5), quer pela escolha de graus harmónicos e de algumas apogiaturas harmónicas no tempo forte. A nota pedal de dominante na primeira parte da canção confere alguma instabilidade harmónica, tensão que é resolvida com a cadência perfeita. Na segunda parte da canção, a presença da 9ª menor da dominante traz uma sonoridade expectante resolvida com o regresso da frase *a'* que termina a canção.

Titulo	O balão do João
Fonte	Simões 1976, 62
Origem	Alemanha
Tonalidade	Fá M
Âmbito	Fá2 – Dó3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima e mínimas
Elementos melódicos	Gráus conjuntos, 3ªM, 3ªm, 5ªP

Letra Original <sup>35</sup>	Hänschen - Klein Ging allein In die weite Welt hinein, Stock und Hut steht ihm gut, Ist gar wohlgemut. Aber Mutter weinet sehr, Hat ja nun kein Hänschen mehr, Wünsch dir Glück, sagt ihr Blick, Kehr nur bald zurück.
Versão Portuguesa <sup>36</sup>	O balão do João sobe, sobe, pelo ar. Está feliz, o petiz, a cantarolar, Mas o vento a soprar, leva o balão pelo ar, Fica, então, o João a choramingar.

Tabela 21 - *O balão do João*

### 3.4.8 – Era uma vez um cavalo

## Bassoon Era uma vez um cavalo



Figura 17 - Partitura *Era uma vez um cavalo*

<sup>35</sup> Fonte: Rubner et al. 2000, 81.

<sup>36</sup> Fonte: Domingos 2007, 122.

Não foram encontradas quaisquer referências fidedignas sobre a origem da canção *Era uma vez um cavalo*.

Esta peça, para além de consolidar algum do conhecimento obtido até ao momento, apresenta uma nova nota: o Fá3. Com base na análise de vários métodos e colectâneas de peças efectuada no capítulo dois, sugere-se, tendo como base os métodos de ensino de fagotistas como Christian Julius Weissenborn, Albrecht Holder e Bodo Koenigsbeck, que esta nota seja apresentada numa fase posterior da aprendizagem. Uma das justificações que encontro para tal prende-se com o facto de prevenir a aquisição de uma má postura de dedos, uma vez que esta dedilhação implica o tubo totalmente aberto com apenas o polegar da mão esquerda na chave de oitava.

Tratando-se de uma peça com carácter alegre, torna-se exigente quanto à articulação e respectiva sincronização de língua e dedos. Ao introduzirem-se ligaduras nos compassos seis e dez a peça torna-se mais desafiante uma vez que o aluno terá de controlar correctamente o polegar da mão direita. Após o domínio técnico da peça sugere-se que o aluno cante o “tra-la-lá” em resposta ao motivo colcheias/semínima. Esta é uma das peças com melhor feedback por parte dos alunos.

O acompanhamento realizado pelo piano é simples mas promove muito movimento através da utilização do ritmo em síncopas, que simula o movimento do cavalo. A introdução é realizada pelo piano ao longo de três compassos com base na parte final da canção. Na segunda parte da canção o galopar (contratempo) é interrompido por um jogo pergunta-resposta baseado no motivo melódico (c.12). A utilização da dominante secundária do II grau no compasso 13 enriquece harmonicamente a canção.

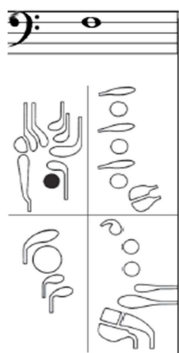


Figura 18 - Nota Fá3

Título	Era uma vez um cavalo
Fonte	Matosinhos 2013,13
Origem	Desconhecida
Tonalidade	Fá M
Âmbito	Sol2 – Fá3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima, colcheias, pausa de semínima e de mínima
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> M, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>37</sup>	<p>Era uma vez um cavalo  Que vivia num lindo carrossel,  Tinha as orelhas furadas  E a cabeça era feita de papel  A correr, chá, lá, lá,  A saltar, chá, lá, lá,  O cavalinho nunca sai do seu lugar,  Chá, lá, lá.</p>

Tabela 22 - *Era uma vez um cavalo*

<sup>37</sup> Fonte: Domingos 2007, 66.



### 3.4.9 - Lá vai uma

Bassoon

## Lá vai uma

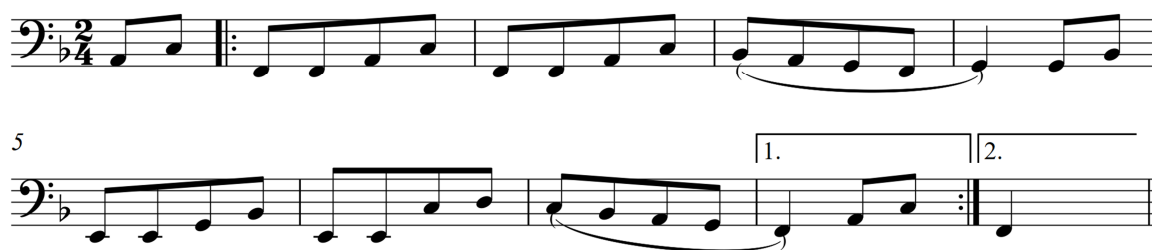


Figura 19 - Partitura *Lá vai uma*

*Lá vai uma* é uma canção tradicional portuguesa enquadrada no grupo das cantigas de roda (Martins 1991, 8).

Esta peça tem como objectivo a prática da nota Mi2. À primeira vista poderá parecer simples mas ao tocar denota-se a complexidade quanto à articulação e sincronização entre língua e dedos. Tendo em conta o carácter alegre da peça, torna-se desafiante tocar as notas Fá2 e Mi2 sempre em colcheias e em particular a alternância do polegar da mão direita durante o intervalo descendente entre Sib2-Mi2. Para não emitir nenhum som indesejado no registo grave, seja inarmónico (som não pertencente à série dos harmónicos) ou parasita (ruído), o aluno deve adoptar, ao longo de toda a peça, uma embocadura relaxada não apertando a palheta e não interrompendo o fluxo de ar.

A melodia desta peça faz uso constante da anacruse melódica, o que é útil para o professor apresentar este conceito bem como a importância da acentuação nos tempos fortes do compasso.

O acompanhamento de piano evidencia o contratempo e realiza movimento sempre em colcheias complementando a parte do fagote. As duas frases, *a* e *a'* são idênticas mas a primeira termina com cadência suspensiva e a última com

cadência perfeita. A primeira frase é apoiada na função de tônica e a segunda na dominante. A troca do motivo descendente através da imitação, unifica e dá coerência às duas frases.

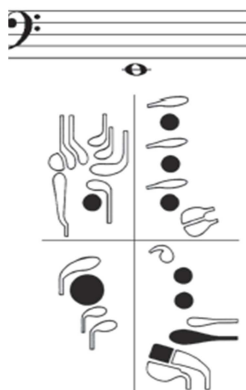


Figura 20 - Nota Mi2

Titulo	Lá vai uma
Fonte	Martins 1991, 8
Origem	Portugal
Tonalidade	Fá M
Âmbito	Mi2 – Ré3
Compasso	2/4
Elementos rítmicos	Semínima, colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3ªM, 3ªm, 5ªP, 5ª diminuta, 6ª m
Letra Original <sup>38</sup>	Lá vai uma, lá vão duas, Três pombinhas a voar, Uma é minha, outra é tua, Outra é de quem a apanhar etc.

Tabela 23 - Lá vai uma

<sup>38</sup> Fonte: Martins 1991, 8.

### 3.4.10 – O meu chapéu tem três bicos

## O meu chapéu tem três bicos



Figura 21 - Partitura *O meu chapéu tem três bicos*

A melodia da canção *O meu chapéu tem 3 bicos*, denominação empregada em Portugal, baseia-se numa melodia composta por volta de 1746 por Giovanni Cifolelli – compositor e um virtuoso do Mandolin – com o nome de *La Cifolella*.

Em 1814 esta canção ficou conhecida também pelo nome de *La Ricciolella*, com origem napolitana e transcrita pelo escritor italiano Antonio Scoppa. A transcrição mais famosa desta melodia foi realizada em 1829 pelo compositor Niccolò Paganini nas variações sobre a canção *O mamma mamma ca* - variações sobre um tema *Carnevale de Venezia* (Plastino, G. & Sciorra J. 2016, 19-20) (Scialó, P., & Seller, F. 2013, 133-6).

No entanto, actualmente, a versão do texto mais conhecida é a *Il mio cappello ha tre punte* que terá dado origem à versão portuguesa (*O Meu Chapéu Tem Três Bicos*) aqui usada.

Esta peça tem como objectivo a aprendizagem da dedilhação Sol3. Por se considerar esta mudança de registo como uma das mais exigentes nesta fase de aprendizagem, dediquei três peças para a prática da mesma.

Esta mudança de registo torna-se desafiante porque, para além da utilização de vários dedos, o dedo indicador da mão esquerda fica posicionado no primeiro orifício tapando apenas metade. Esta dedilhação requer ainda a utilização da chave de Sol pelo dedo mindinho da mão esquerda. Está presente, nesta peça, a anacruse e o compasso 3/4.

A peça emprega vários graus conjuntos que possibilitam uma maior concentração neste intervalo de 4ªP. Este intervalo surge duas vezes durante a peça, sempre após uma pausa musical, permitindo a sua preparação. Para ser bem sucedido com a nota Sol3, o aluno deve soprar sem interromper o fluxo de ar e ter um bom apoio na região abdominal. Quando o intervalo é descendente (5ªP) deve adoptar uma postura mais relaxada e direccionar o ar no sentido descendente de forma a articular a nota e para não emitir nenhum som indesejado no registo grave, seja inarmónico (som não pertencente à série dos harmónicos) ou parasita (ruído).

Há uma introdução de três compassos realizada apenas pelo piano preparando a entrada do tema no fagote em anacruse. Existe um reforço da acentuação no 2º tempo ao longo de toda peça, contudo, na 2ª repetição, o compasso é preenchido por semínimas. A parte do piano sugere uma valsa tranquila e denota influências jazzísticas através das 2ªs sobrepostas e das dissonâncias que tornam esta melodia mais rica. Existe um ostinato com as notas Ré/Sol apesar da harmonia se diferenciar.

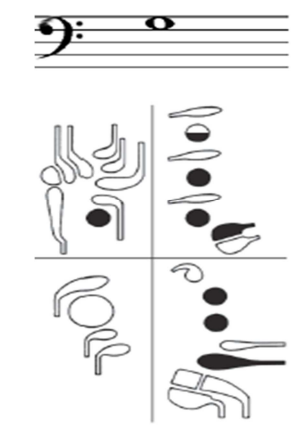


Figura 22 - Nota Sol3

Titulo	O meu chapéu tem 3 bicos
Fonte	Matosinhos 2013, 9
Origem	Itália
Tonalidade	Sol M
Âmbito	Sol 2 – Sol 3
Compasso	3/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima, mínima com ponto, pausa de semínima
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> P e 5 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>39</sup>	Il mio cappello ha tre punte ha tre punte il mio cappello, se non avesse tre punte non sarebbe il mio cappello.
Versão Portuguesa <sup>40</sup>	O meu chapéu tem três bicos, Tem três bicos o meu chapéu. Se não tivesse três bicos O chapéu não era meu.

Tabela 24 - *O meu chapéu tem três bicos*

<sup>39</sup> Fonte: Ottaviani n.d.

<sup>40</sup> Fonte: Domingos 2007, 144.

### 3.4.11 – O pião

## O pião

Bassoon



Figura 23 - Partitura *O pião*

O *pião* é uma adaptação da melodia da canção popular francesa originalmente conhecida por *J'ai du bon tabac* atribuída ao padre Gabriel-Charles de Attaignant (1697-1779) – conhecido por ter escrito diversas canções, óperas cómicas, poemas profanos e hinos religiosos (Sabatier 1975, 107).

Na peça, *O Pião*, a mudança de registo dá-se através das notas Fá3 e Sol3. A prática de melodias familiares que fazem uso destas notas auxilia no seu desenvolvimento e automatização. Apesar da mudança de registo ser realizada em semínimas esta passagem é tecnicamente exigente dada a quantidade de dedos a mover. A dedilhação de Fá3 faz-se somente com a utilização do polegar da mão esquerda. O aluno deverá manter sempre uma embocadura relaxada e direccionar o fluxo de ar sem perder o apoio abdominal. Recomendo que o aluno direcione o ar e sopra como se estivesse a encher um balão. Os dedos deverão manter-se sempre próximos e relaxados de forma a adquirir bons hábitos futuros.

Existe uma introdução de quatro compassos realizada pelo piano e nota-se uma predominância de ostinatos prolongados com a tónica na pauta inferior. De forma a criar interesse dá-se uma alternância de papéis entre a pauta superior e

pauta inferior. No final da secção *b* a melodia repousa sobre uma cadência suspensiva enquanto que a canção está harmonizada sobre a tónica. O ritmo harmónico é lento, quase sempre mínima, ou seja, um acorde por compasso.

Titulo	O Pião
Fonte	Simões 1976, 66
Origem	França
Tonalidade	Dó M
Âmbito	Dó 3 – Sol 3
Compasso	2/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima, colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> P, 5 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>41</sup>	J'ai du bon tabac, dans ma tabatière. J'ai du bon tabac, tu n'en auras pas. J'en ai du frais et du non râpé. Mais il n'est pas pour ton vilain nez!
Versão Portuguesa <sup>42</sup>	Eu tenho um pião, Um pião que dança, Eu tenho um pião, mas não to dou não! Gira, que gira O meu pião, Mas não tu dou nem por um tostão! Eu tenho um pião, um pião que dança, Eu tenho um pião, mas não to dou, não!

---

<sup>41</sup> Fonte: Simões 1976, 66.

<sup>42</sup> Fonte: Domingos 2007, 182.

### 3.4.12 – O pastorzinho

## O Pastorzinho

Bassoon



Figura 24 - Partitura *O pastorzinho*

A peça *O pastorzinho* é uma canção que integra o cancioneiro popular infantil brasileiro (Simões 1976, 67).

Esta peça, para além de dar continuidade ao trabalho iniciado nas peças anteriores - aperfeiçoar a mudança de registo - trabalha também o controlo da respiração e coordenação de dedos e língua. Sendo uma das peças que mais receptividade tem junto das crianças, é óptima para trabalhar o fraseado musical e a desenvoltura técnica. A dificuldade mais patente está no controlo da velocidade. Dado o carácter alegre da melodia as crianças ambicionam tocá-la num andamento rápido. Recomenda-se uma boa respiração provida de um bom apoio abdominal para o intervalo entre o Dó3 e o Sol3, especialmente se executar a ligadura sugerida no compasso 18.

Existe uma introdução do piano ao longo de seis compassos em que o motivo melódico descendente de 4ªP (Fá-Mi-Ré-Dó) é ampliado em forma de escala que nos prepara para a chegada da tónica e do motivo rítmico que será desenvolvido durante a peça. As crianças são muito receptivas a este mistério, e



gostam de reproduzir esses sentimentos em audições. O acompanhamento é simples sugerindo sempre muito movimento e alegria pelo recurso ao contratempo, acentuando sempre o 2º tempo do compasso. Na segunda parte da melodia, a harmonia torna-se mais estática através do recurso à nota pedal da tônica.

Titulo	O Pastorzinho
Fonte	Simões 1976, 67
Origem	Brasil
Tonalidade	Fá M
Âmbito	Dó 3 – Sol 3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, colcheias, pausa de colcheia
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3ªM, 4ªP, 5ªP
Letra Original <sup>43</sup>	Havia um pastorzinho que andava a pasturar, saiu de sua casa e pôs-se a cantar: dó, ré, mi, fá fá fá dó ré do ré ré ré dó sol fá mi mi mi dó ré mi fá fá fá (2x)

Tabela 25 - O pastorzinho

### 3.4.13 – A machadinha

A Machadinha

Bassoon

Figura 25 - Partitura A machadinha

<sup>43</sup> Fonte: Domingos 2007, 151.

A *machadinha* é uma canção de roda tradicional portuguesa (Simões 1976, 38) que neste conjunto de peças tem como objectivo a prática da nota Fá#3. Esta dedilhação é idêntica à da nota Sol3 quanto ao meio buraco, mas também faz uso do polegar da mão direita em vez do mindinho da mão esquerda.

Com esta peça consolida-se ainda mais a dedilhação da nota Sol3 e esta, sendo sempre precedida pelo Fá#3, torna-se mais simples de concretizar.

A dificuldade encontra-se nos compassos um e três na passagem entre Mi3 e Fá#3 dada a quantidade de dedos a mover (como pode verificar-se nas figuras 5 e 26). É necessário praticar esta nova dedilhação uma vez que não é intuitiva quanto à técnica do polegar da mão direita. Dependendo da construção dos fagotes, nem sempre a chave de Fá# tem o tamanho e a ergonomia mais indicada para a prática da mesma.

A importância da transição entre o Fá3 e o Sol3 incluindo o Fá#3 é de tal modo significativa razão pela qual lhe dediquei várias peças.

É fundamental que nesta etapa o aluno adquira bons hábitos quanto à postura de dedos, dedilhações correctas, respiração e controlo de som.

O acompanhamento de piano é essencialmente harmónico, quase sempre com acordes, na pauta superior, com três sons. O uso de retardos no tempo forte auxilia o deslocamento métrico do acompanhamento para o 3º tempo do compasso. A sensação de repouso verifica-se apenas no final. A primeira parte da canção é mais estável pela presença da nota pedal de tónica. A segunda parte torna-se mais rica pelo maior uso de graus harmónicos e do reforço da densidade de escrita para o piano, com várias linhas melódicas, mais polifónica.

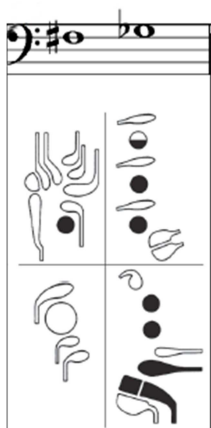


Figura 26 - Nota Fá#3

Título	A machadinha
Fonte	Simões 1976, 38-39
Origem	Portuguesa
Tonalidade	Mim
Âmbito	Lá2 – Sol 3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>44</sup>	<p>Ah, ah, ah, minha machadinha (bis)</p> <p>Quem te pôs a mão sabendo que és minha? (bis)</p> <p>Sabendo que és minha, também eu sou tua. (bis)</p> <p>Salta machadinha, lá p'ró meio da rua. (bis)</p> <p>Lá p'ró meio da rua não hei-de eu saltar. (bis)</p> <p>Eu hei-de ir à roda escolher o meu par. (bis)</p>

Tabela 26 - A machadinha

<sup>44</sup> Fonte: Simões 1976, 40.

### 3.4.14 – Alecrim

## Alecrim

Bassoon



Figura 27 - Partitura *Alecrim*

*Alecrim* trata-se de uma canção tradicional portuguesa com base numa poesia de carácter amoroso onde se regista “...a queixa da apaixonada dirigida à natureza, considerada propiciadora desse amor a que o sofrimento se associou...” (Nunes 1978, 32).

Após a análise de vários métodos e colectâneas de peças para a iniciação ao fagote verifiquei que apenas um, o *A tune a day – A First Book for Basson Instruction*, emprega uma música tradicional sueca para exercitar esta dedilhação o que me levou a optar, também, por esta peça para a prática da mesma.

No que respeita a características rítmicas, ressalva-se sobretudo a diferença entre os inícios das frases A e B e o surgimento, pela primeira vez, das figuras rítmicas: semínima com ponto e colcheia; pausa de colcheia e colcheia (ritmo em contratempo). Os pontos de maior exigência estão no compasso onze e quinze. Sugere-se algum cuidado na passagem entre Mi3 e Fá#3.

Com esta peça o professor terá a oportunidade de explicar ao aluno a função da suspensão e desenvolver assim os seus conhecimentos musicais.

Nesta peça é evidente a abordagem jazzística no campo harmónico. Há uma pequena introdução realizada pelo piano e o fagote inicia a melodia em anacruse. O acompanhamento enriquece a melodia trazendo-lhe muito movimento. Num formato mais próximo da canção (tipo *lied*) o piano desenvolve um acompanhamento com recursos harmónicos mais intensos e de acordes mais complexos. O uso de apogiaturas e retardos conferem-lhe uma sonoridade mais rica.

Titulo	Alecrim
Fonte	Giacometti 1981, 121 / Simões 1976, 105
Origem	Portugal (Castro Verde) <sup>45</sup>
Tonalidade	Mim
Âmbito	Sol2 – Fá#3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima, mínima com ponto, colcheias e pausa de colcheia
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 6 <sup>a</sup> M
Letra Original <sup>46</sup>	Alecrim, alecrim doirado Que nasce no monte sem ser semeado. (bis) Ai, meu amor, quem te disse a ti Que a flor do campo era o alecrim? (bis) Alecrim, alecrim aos molhos, Por causa de ti choram os meus olhos.(bis) Ai, meu amor, etc.

Tabela 27 – *Alecrim*

<sup>45</sup> Fonte: Vasconcellos, J., L. & Nunes M. 1975.

<sup>46</sup> Fonte: Simões 1976, 105.

### 3.4.15 – Toca o sino

## Toca o Sino

Bassoon



Figura 28 - Partitura *Toca o sino*

*Toca o sino* é uma das canções mais conhecidas da época natalícia. Esta canção americana, escrita e composta por James Lord Pierpont (1822–1893) foi publicada em 16 de Setembro de 1857 com o título original *One Horse Open Sleigh*. Mais tarde, em 1859, foi novamente publicada com o título pela qual é conhecida actualmente - *Jingle Bells* (Herfurth, C. P., & Stuart 1956) (Cockrell 2011, 389).

Esta peça, para além de ser apelativa quanto à sua temática, é estratégica para a aprendizagem de uma das dedilhações mais complexas do fagote: Mib3. Pela minha experiência, esta dedilhação é mais fácil de ser ensinada através de canções entusiasmantes para que o aluno não desista de a praticar.

Apesar de existir uma dedilhação base para a nota Mib3, o aluno pode desde logo utilizar a posição auxiliar caso esta não prejudique o timbre e a afinação. Esta nota surge apenas duas vezes por repetição rítmica e nunca precedida por salto.

A introdução do piano é de quatro compassos e não evidencia desde logo o tema natalício até à entrada do fagote. O acompanhamento tem muitas influências da linguagem jazz observável através de, por exemplo, da utilização de acordes com 9<sup>as</sup> e retardos. O carácter rítmico é sempre o mesmo ao longo de toda a peça. A primeira frase assenta sobre a nota pedal da tónica enquanto que a segunda recorre aos dois graus principais – Dominante e Tónica.

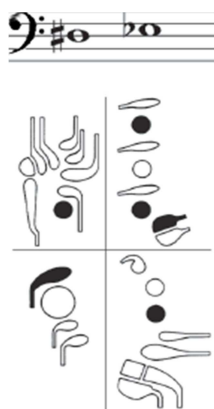


Figura 29 - Nota Mib3

Titulo	Toca o sino
Fonte	Matosinhos 2013, 5
Origem	EUA
Tonalidade	SibM
Âmbito	Sib2 –Fá3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínima, semibreve
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> P, 5 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>47</sup>	Oh, jingle bells, jingle bells, jingle all the way! Oh, what fun it is to ride in a one-horse open sleigh. Jingle bells, jingle bells, jingle all the way! Oh, what fun it is to ride in a one-horse open sleigh.
Versão Portuguesa <sup>48</sup>	Toca o sino, Pequenino sino em Belém, Já nasceu o Deus menino

<sup>47</sup> Fonte: G. B. Silva 2007, 37.

<sup>48</sup> Fonte: Domingos 2007, 225.

	Que a Senhora tem. É Natal, é Natal, Vamos sem demora, Já nasceu o Deus menino Que a Senhora adora.
--	---

Tabela 28 - Toca o sino

### 3.4.16 – Parabéns

## Parabéns

Bassoon



Figura 30 - Partitura *Parabéns*

A canção *Parabéns* resulta da transcrição da melodia americana *Happy Birthday* e trata-se de uma canção usada para comemorar o aniversário de nascimento de uma pessoa. Por sua vez, a música *Happy Birthday* tem origem na canção *Good Morning to You* das irmãs e professoras norte-americanas Mildred J. Hill e Patty Hill, publicada, em 1893, num livro de canções para crianças (Kleber 2001, 637-638).

A opção pela tonalidade de SibM teve como principal objectivo a prática da dedilhação de Mib3. Esta peça, apesar de ter apenas oito compassos, é excelente para a aquisição de competências rítmicas e musicais.

É introduzida pela primeira vez a divisão do tempo em quatro partes pela célula rítmica - colcheia com ponto semicolcheia - figura conhecida por “galope”. Recomenda-se que na passagem do compasso oito para o nove – intervalo de 8ªP



entre Fá2 e Fá3 – os dedos fiquem sempre relaxados e próximos dos orifícios. A nota Mib3 é tocada após uma suspensão, o que facilita a preparação da dedilhação. Tendo em consideração o compasso 3/4 e o fraseio musical desta peça o aluno reconhece, intuitivamente, os momentos ideais para realizar a respiração.

A introdução do piano tem influências clássicas e não deixa antever o tema da canção, tornando-se surpreendente. Após a entrada do fagote o piano realiza um acompanhamento típico desta melodia alternando momentos em contratempo com outros com mudança métrica. O acompanhamento é realizado sobre um ritmo harmónico lento. No compasso 9 a dominante secundária para o IV grau enriquece a progressão melódica.

Titulo	Parabéns
Fonte	Gomes 198, 90
Origem	EUA
Tonalidade	SibM
Âmbito	Fá2 – Fá3
Compasso	3/4
Elementos rítmicos	Semínima, mínimas e galope
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> M, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> P, 5 <sup>a</sup> P, 6 <sup>a</sup> m, 8 <sup>a</sup> P
Letra Original <sup>49</sup>	"Happy birthday to you" Happy birthday to you Happy birthday to you Happy birthday dear Happy birthday to you!
Versão Portuguesa <sup>50</sup>	Parabéns a você Nesta data querida Muitas felicidades Muitos anos de vida. Hoje é dia de festa Cantam as nossas almas Ao (menino, senhor, senhora...) Uma Salva de palmas.

Tabela 29 - *Parabéns*

<sup>49</sup> Fonte: Dunfort 2000, 34.

<sup>50</sup> Fonte: Gomes 1985, 90.

### 3.4.17 – Indo eu a caminho de Viseu

## Indo eu a caminho de Viseu

Bassoon



Figura 31 - Partitura *Indo eu a caminho de Viseu*

A peça *Indo eu a caminho de Viseu* é uma canção de roda tradicional Portuguesa oriunda da Estremadura e Ribatejo (Vasconcellos, J., L. & Nunes M. 1975, 134).

Esta peça possibilita a solidificação da dedilhação Mib3, a coordenação entre língua e dedos e o aumento da resistência. Sendo uma peça de carácter alegre permite ao aluno o aperfeiçoamento da técnica, aumentando a velocidade de articulação em *stacatto* e por inerência a agilidade de dedos.

Para melhorar a resistência recomenda-se o controlo do aparelho respiratório, estudando muitas vezes numa pulsação lenta, respeitando sempre o fraseado (respirar de dois em dois ou de quatro em quatro compassos) e aumentando gradualmente a velocidade.

Uma passagem que requer alguma atenção quanto à coordenação de dedos e dedilhações encontra-se, por exemplo, na passagem entre Fá2 e Mib3 no compasso sete.

O piano realiza no baixo o mesmo ostinato rítmico ao longo de toda a peça e faz uso da nota pedal na primeira parte do tema (4 compassos). Na repetição, é introduzida pela mão direita, um acrescento rítmico com maior número de colcheias, sugerindo ainda mais movimento e embelezando a parte de acompanhamento.

Titulo	Indo eu a caminho de Viseu
Fonte	Simões 1976, 37
Origem	Portugal (Estremadura/Ribatejo)
Tonalidade	SibM
Âmbito	Fá2 –Fá3
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Semínima, colcheias
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> P, 7 <sup>a</sup> m
Letra Original <sup>51</sup>	<p>Indo eu, indo eu  P´rà cidade de Viseu,  Indo eu, indo eu  P´rà cidade de Viseu,  Encontrei o meu amor,  Ai Jesus, que lá vou eu!  Encontrei o meu amor,  Ai Jesus, que lá vou eu!</p> <p>Ora zus- truz- truz,  Ora zás- trás, trás;  Ora zus- truz- truz,  Ora zás- trás- trás!  Ora chega, chega, chega,  Ora arreda lá p'ra trás!  Ora chega, chega, chega,  Ora arreda lá p'ra trás!</p>

Tabela 30 - *Indo eu a caminho de Viseu*

<sup>51</sup> Fonte: Vasconcellos, J., L. & Nunes M. 1975, 133-134.

### 3.4.18 – Os olhos da Marianita

# Os olhos da Marianita

## Bassoon



Figura 32 - Partitura Os olhos da Marianita

*Os olhos da Marianita* trata-se de uma canção portuguesa oriunda da Beira Baixa (Simões 1976, 106) que neste conjunto de peças tem como objectivo a aprendizagem da nota Lá<sup>3</sup>. Esta dedilhação é semelhante à da nota Lá<sup>2</sup> quanto ao número de orifícios a tapar, porém, para oitavar, faz-se uso do polegar da mão esquerda que se desloca da chave de oitava para a chave de lá – duas chaves acima. Esta canção possui duas versões quanto à sua melodia. Neste trabalho será utilizada a versão encontrada no livro “Canções para a educação Musical” de Raquel Marques Simões.

Sendo uma das peças que mais receptividade tem junto das crianças, é óptima para trabalhar o fraseado musical e a desenvoltura técnica. A dificuldade mais evidente está no controlo da velocidade. Dado o carácter alegre da melodia as crianças ambicionam tocá-la num andamento rápido, tornando a coordenação entre a língua e dedos e o controlo da respiração mais exigentes.

No que diz respeito ao ritmo, ressalva-se, sobretudo, o surgimento, pela primeira vez, de figuras rítmicas como a sincopa e a colcheia com duas

semicolcheias. Os pontos de maior reparo situam-se nos primeiros oito compassos do fagote e na respectiva entrada em contratempo com o piano.

Foi dada especial atenção à prática do Lá3 que surge duas vezes e após a nota Sol3, sempre por grau conjunto, o que permite pouca movimentação de dedos.

O material temático da introdução é baseado em motivos retirados da melodia, em movimento descendente que repousam sobre a dominante. A primeira parte da canção é harmonizada no modo maior enquanto que a segunda está na sua relativa menor. Na segunda parte da canção o piano dobra a melodia o que apoia o aluno na sua performance. O uso de contratempos e síncopas conferem uma maior vivacidade rítmica à canção.

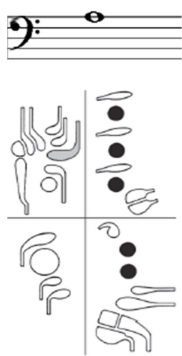


Figura 33 - Nota Lá3

Título	Os Olhos da Marianita
Fonte	Simões 1976, 106
Origem	Portugal (Beira Baixa)
Tonalidade	DóM
Âmbito	Sol2-Lá3
Compasso	2/4
Elementos rítmicos	Colcheias, Semínimas, semínima com ponto, sincopa
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> P

Letra Original <sup>52</sup>	Os olhos da Marianita São verdes cor do limão, Ai sim, Marianita, ai sim, Ai não, Marianita, ai não.
------------------------------	---

Tabela 31 - Os olhos da *Marianita*

### 3.4.19 – Atirei o pau ao gato

## Atirei o pau ao gato

Bassoon

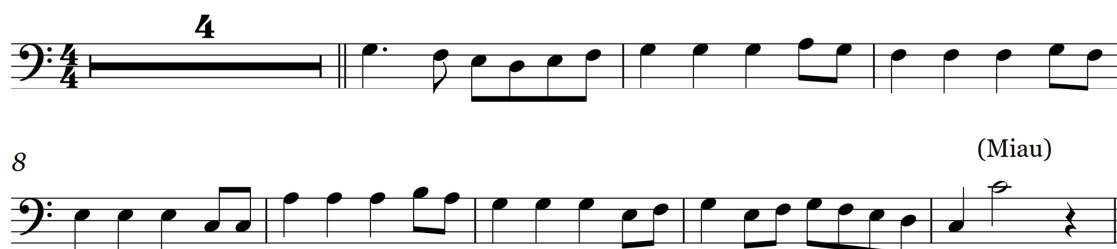


Figura 34 - Partitura *Atirei o pau ao gato*

A peça *Atirei o pau ao gato* é uma cantiga de roda infantil oriunda do Folclore Brasileiro<sup>53</sup> e insere-se neste projecto com o objectivo da aprendizagem das notas Si3 e, opcionalmente, o Dó4. Por se considerar o registo entre Sol3 e Dó4 como um dos mais exigentes nesta fase de aprendizagem, dediquei-lhe várias peças para promover uma maior desenvoltura técnica e segurança ao aluno.

Esta peça, para além de dar continuidade ao trabalho iniciado nas peças anteriores – aperfeiçoar a mudança de registo – trabalha também o controlo da respiração e coordenação de dedos e língua. Sendo uma peça muito popular junto das crianças é óptima para trabalhar o fraseado musical. A dificuldade mais patente está no controlo do polegar da mão esquerda – este terá que se mover entre três chaves: chave de oitava, chave de Lá e chave de Si e Dó. Dado o

<sup>52</sup> Fonte: Domingos 2007, 176.

<sup>53</sup> Fonte: Faleiro 2010, 17-18.

carácter divertido da melodia as crianças ambicionam tocá-la num andamento rápido. Recomenda-se uma boa respiração conseguida através de um bom apoio abdominal para todas as notas do registo entre Sol3 e Dó4.

A estabilidade e calma aparente da introdução conferem um bom contraste à temática da canção. O repouso na nota pedal da tónica e o aproveitamento de alguns motivos da segunda parte da melodia torna reconhecível a canção. A intensificação na segunda parte da melodia é realizada por um aumento da densidade, ou seja, do número de notas nos acordes e por uma harmonia mais intensa com sétimas, nonas e notas acrescidas. As síncopas dão a energia necessária para o final da canção.

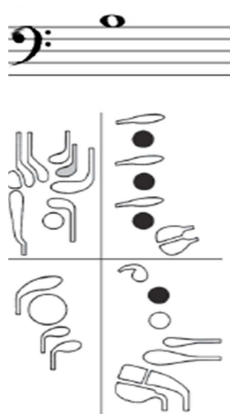


Figura 35 - Nota Si3

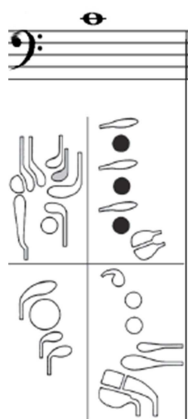


Figura 36 - Nota Dó4

Título	Atirei o Pau ao Gato
Fonte	Matosinhos 2013, 11
Origem	Brasil
Tonalidade	DóM
Âmbito	Dó3-Dó4
Compasso	4/4
Elementos rítmicos	Colcheias, Semínimas, semínima com ponto, mínima
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3ªM, 3ªm, 6ªM, (8ªP)
Letra Original <sup>54</sup>	Atirei o pau no gato, to, to, Mas o gato, to, to, Não morreu, reu, reu, reu. Dona Chica, cá, cá, Dmirou-se, se, Do berro do berro, Do berro... Que o gato deu: Miauuuuuuuuuuuuuu!
Versão Portuguesa <sup>55</sup>	Atirei o pau ao gato, Mas o gato não morreu. A Dona Chica assustou-se Com o berro, Com o berro que o gato deu, Miau etc.

Tabela 32 - *Atirei o pau ao gato*

<sup>54</sup> Fonte: Faleiro 2010, 18.

<sup>55</sup> Fonte: Domingos 2007, 43.



### 3.4.20 – As pombinhas da Catrina

Bassoon

## As pombinhas da Catrina



Figura 37 - Partitura *As pombinhas da Catrina*

A peça *As pombinhas da Catrina* (ou *Os pombinhos da Catrina* – no Cancioneiro Popular Português), trata-se de uma canção tradicional portuguesa oriunda das Caldas da Rainha (Vasconcellos, J., L. & Nunes M. 1975, 153) que está aqui apresentada com o propósito de dar a aperfeiçoar as notas Lá3, Si3 e Dó3.

O registo desta peça é o mais agudo até ao momento e por isso recomenda-se uma atenção redobrada quanto ao apoio abdominal e respiratório. O fraseio deverá estar sempre presente bem como a articulação com a sílaba “tu”. A articulação deverá ter impulso nos músculos abdominais de forma a produzir mais qualidade e ao mesmo tempo menos tensão na musculatura da zona do pescoço. Quando este processo é realizado com sucesso, a articulação em *stacatto* torna-se menos seca e auxiliará a coordenação entre língua e dedos. Recomenda-se uma respiração de quatro em quatro compassos. Não se recomenda a dinâmica em *piano*, no registo mais agudo, uma vez que o aluno terá tendência para apertar a palheta, quebrando o fluxo de ar tornando, assim, a afinação inconstante.

Nesta peça o polegar da mão esquerda deverá adquirir alguma destreza pois terá que digitar correctamente as chaves correspondentes a cada nota. Até à peça 18, este dedo cingia-se à chave de oitava.

Apesar de ser uma cantiga de roda e com carácter alegre, a pulsação deverá ser ajustada de modo a evitar trocas de chaves e descoordenação de dedos. Assim que a peça se encontre consolidada podem ser acrescentadas ligaduras sugeridas, de forma a aumentar a dificuldade mas também torná-la mais leve.

A peça inicia-se com uma introdução realizada pelo piano com elementos melódicos da segunda parte do tema. O acompanhamento em arpejo sustenta e apoia a melodia. Na segunda parte da melodia há uma mudança de carácter através do reforço de mais colcheias na parte superior. Do ponto de vista harmónico o acompanhamento apoia-se nos graus estruturais principais - I, IV e V.

Titulo	As pombinhas da Catrina
Fonte	Simões 1976, 34-35
Origem	Portugal (Caldas da rainha)
Tonalidade	DóM
Âmbito	Dó3-Dó4
Compasso	2/4
Elementos rítmicos	Colcheias, Semínimas, mínima e pausa de semínima
Elementos melódicos	Graus conjuntos, 3 <sup>a</sup> m, 3 <sup>a</sup> M, 4 <sup>a</sup> P, 6 <sup>a</sup> m
Letra Original <sup>56</sup>	As pombinhas da Catrina Andaram de mão em mão, As pombinhas da Catrina Andaram de mão em mão. Foram ter à Quinta Nova Ao Pombal de São João, Foram ter à Quinta Nova Ao Pombal de São João.

Tabela 33 - *As pombinhas da Catrina*

<sup>56</sup>Fonte: Domingos 2007, 50.

## Considerações Finais

Com este trabalho procurou-se criar uma ferramenta de ensino válida que venha a contribuir, como processo didáctico, para a aprendizagem do fagote na sua fase inicial. Partindo da recolha e selecção de canções tradicionais, transmitidas de geração em geração e representativas dos nossos valores e da cultura de diversos países, criou-se um livro de vinte peças ordenadas por tessitura e dificuldade. Para cada uma das peças foi ainda elaborado um acompanhamento de piano enriquecendo-as e tornando-as mais motivadoras para os alunos.

Num mundo marcado pela globalização, pelo pluralismo cultural e ao mesmo tempo por um clima social e pedagógico de mudança, observei que na faixa etária dos cinco aos doze anos, a opção de trazer a música de raiz tradicional para as aulas teve uma agradável aceitação por parte dos alunos, tornando-se crucial para que a aprendizagem fosse um processo criativo, imaginativo e dinâmico.

Realizou-se uma adaptação das canções, previamente seleccionadas, às potencialidades do instrumento, respeitando os diversos níveis de aprendizagem e ajustando as tonalidades aos objectivos propostos para cada peça de forma a tornar o livro numa ferramenta progressiva – por vezes, devido às dificuldades técnicas do instrumento, uma determinada nota/dedilhação é apresentada em duas ou mais peças para que o resultado seja mais notório, contribuindo desta forma para a motivação e enriquecimento no que respeita às metodologias usadas no ensino do fagote.

No entanto, não pretendendo substituir os materiais que durante décadas serviram de base para a evolução e desenvolvimento técnico das capacidades dos jovens fagotistas, é minha intenção, de uma forma simplificada, usar nesta ferramenta pedagógica a música que faz parte da nossa infância, como contributo metodológico para que os alunos possam identificar-se culturalmente, contribuindo de alguma forma para que a sua motivação e empenho melhorem e deste modo demonstrem mais entusiasmo pelo estudo do instrumento. Tendo esta metodologia sido direccionada para o ensino inicial do fagote, foi necessário fazer

uma reflexão sobre o instrumento, a realidade e a problemática do seu ensino e analisar os métodos de ensino e reportório mais relevantes e utilizados no nosso país. O livro de peças resulta dessa reflexão e da experiência dos meus anos de docência.

Constatei que, durante o processo de aprendizagem, o acto de memorizar e tocar torna-se mais simples quando as canções são familiares, uma vez que os alunos as reconhecem rítmica e melodicamente. São trabalhadas diversas competências técnicas e musicais bem como todo um conjunto de outras aptidões complementares tais como a imaginação, criatividade e concentração.

Reconheço, porém, que este projecto é somente uma pequena experiência de entre as infinitas e possíveis de realizar no ensino do fagote, recorrendo-se à utilização da música tradicional. Recordando Kodály: “Culture is the result of slow growth.”<sup>57</sup> (Kodály 1974, 127). Diariamente, na partilha da música e na tomada de consciência de que muito se pode fazer para além do estabelecido, é necessária uma interrogação constante e rigorosa por parte da comunidade escolar, persistindo, inovando, explorando e definindo novos caminhos.

O presente projecto, para além de registar os distintos processos pelos quais passou a minha intervenção pedagógica, permitiu-me reflectir sobre as experiências vividas, o meu desempenho e os problemas encontrados, mas também me fez recordar a alegria e felicidade sentidas com os pequenos ganhos que fui colhendo nesta caminhada.

Com este trabalho de investigação posso concluir que o projecto tem, efectivamente, um papel didáctico e é um input motivador e afectivo, que o torna num recurso tão viável como qualquer outro, desde que seja utilizado com base em princípios pedagógicos.

Como parte integrante desta ferramenta pedagógica foi concebido um CD que contém a gravação de duas versões de todas as peças, uma com fagote/fagotino e piano a outra apenas com *play-along*, dando à criança a possibilidade de dar continuidade ao estudo fora da escola.

---

<sup>57</sup> “A cultura é o resultado de um crescimento lento.” (tradução da autora)

Para que haja uma avaliação adequada da real utilidade destas peças para o desenvolvimento das competências assinaladas será necessário elaborar uma investigação futura, mais abrangente e com mais alunos e professores envolvidos.

A experiência adquirida na realização deste projecto foi claramente positiva e motivadora, sentindo-me ainda mais determinada e motivada para a docência, querendo aprofundar ainda mais os meus conhecimentos pedagógicos com o propósito de proporcionar aos alunos uma aprendizagem eficaz e positiva.

Com a realização deste trabalho espera-se poder de alguma forma auxiliar outros profissionais interessados no ensino da música, mais especificamente no ensino do fagote.

## Bibliografia

- About charanga. (2013). Acedido a 4 Abril, 2016, em <http://www.charangamusicworld.co.uk/about-us>
- Al, R. et. (2000). Studien zur kinder-psychoanalyse XVI (p. 81). Vandenhock & Ruprecht.
- Barratt, C. (1997). *Bravo! Basson*. London: Boosey & Hawkes.
- Barton, B., & Booth, D. (2004). Poetry goes to school (p. 50). Ontario: Pembroke Publishers Limited.
- Branco, J. F. (1995). História da música portuguesa. Lisboa: Publicações Europa América.
- Burness, John: Four Easy Pieces for Bassoon. (2016). Acedido a 16 Setembro, 2016, em <http://www.boosey.com/shop/prod/Burness-Four-Easy-Pieces-for-Bassoon-And-Piano/603829>
- Burness, J. (2005). *Four easy pieces*. Paterson's Publications Ltd.
- Carol Barratt. (2016). Acedido a 8 Setembro, 2016, em [http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main.asp?composerid=3334&ttype=BIOGRAPHY](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=3334&ttype=BIOGRAPHY)
- Carvalho, M. (2006). Pensar a música, mudar o mundo (pp. 83–84). Porto: Campo das Letras.
- Castro, M. L. (1997). La investigacion musicológica en torno a la música tradicional. *Eufonia. Didáctica de La Música, Núm. 009*, 21–32.
- Cockrell, D. (2011). The ingalls wilder family songbook (p. 389). A-R Editions, Inc.
- Colin Cowles. (n.d.). Acedido a 18 Setembro, 2016, em [http://www.colincowles.co.uk/biography\\_6.html](http://www.colincowles.co.uk/biography_6.html)
- Correia, M. (1984). Música popular portuguesa: Um ponto de partida (p. 179). Coimbra: Centelha MC - Mundo da Canção.
- Costa, A. (n.d.). O fagote. Acedido a 17 Agosto, 2016, em [http://www.bandasfilarmonicas.com/bandas-site/wp-content/uploads/cpt\\_instrumentos/pdf/Breves-sobre-o-Fagote.pdf](http://www.bandasfilarmonicas.com/bandas-site/wp-content/uploads/cpt_instrumentos/pdf/Breves-sobre-o-Fagote.pdf)

- Cowles, C. (1990). *Twenty-five fun moments for basson*. London: Studio Music Company.
- Creagh, S. (2004). Hunt on for that rare species ... the bassoonist. Acedido a 5 Maio, 2016, em <http://www.smh.com.au/articles/2004/10/08/1097089569782.html?from=moreStories>
- Crease, S. S. (2008). Lições de música: Oriente o seu filho para tocar um instrumento musical (E divirta-se com isso!) (p. 74). Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Day, C. (2004). A paixão pelo ensino. In *Colecção currículo, políticas e práticas* (1ª Edição, p. 101). Porto: Porto Editora.
- Dias, D. (2014). *Relatório final da prática e ensino supervisionada - Uma nova abordagem no ensino da iniciação de fagote: O método Suzuki*. Instituto Superior Politécnico de Castelo Branco.
- Domingos, R. A. (2007). Cancioneiro infantil. Casa das Letras.
- Dunfort, J. (2000). Teach me mommy: A preschool learning guide (p. 34). Gloucester Crescent.
- Eizaguirre, A. P. (2009). Canções para os pequenos violinistas. Braga: Amaia Perez Eizaguirre.
- El fagotino. (n.d.). Acedido a 18 Janeiro, 2016, em <http://www.elfagot.com/aula/melodí-para-fagotino>
- Ethnomusicology. (n.d.). Acedido a 15 Janeiro, 2016, em [http://www.kodaly-inst.hu/zoltan\\_kodaly/ethnomusicology](http://www.kodaly-inst.hu/zoltan_kodaly/ethnomusicology)
- Faleiro, A. (2010). Desbravando o nosso folclore (pp. 17–18). Biblioteca 24 Horas.
- Gandin, D. (1986). Planejamento como prática pedagógica (p. 43). São Paulo: Loyola.
- Gardner, M. (1992). Best remembered poems (1ª edição, pp. 43–44). New York: Dover Publications.
- Giacometti, M. (1981). Cancioneiro popular português (p. 26). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gomes, A. C. (1985). Colectânea de canções: infantil, primária, ciclo, natal, janeiras, reis e populares (p. 90).
- Gonçalves, N. (2013). O lado sério da brincadeira: Um olhar para a autoestima do

- educador (1ª Edição). Cortez Editora.
- González, J. D. (1997). Panorama de la música tradicional. *Eufónia. Didáctica de La Música, Núm. 002*, 7–12.
- Goodall, H. (2013). The story of music (p. 238). Chatto & Windus.
- Graça, F. L. (n.d.). A canção popular portuguesa. (p. 28,39). Lisboa: Europa América.
- Graça, F. L. (1964). Nossa companheira música (p. 99). Lisboa: Portugalia.
- Graça, F. L. (1989). Obras literárias: A música portuguesa e os seus problemas I. Lisboa: Editora Caminho, SA.
- Graça, F. L. (1991). A canção popular portuguesa (p. 21). Lisboa: Caminho.
- Graham Lyons - a short biography. (n.d.). Acedido a 18 Setembro, 2016, em <http://www.clarineo.co.uk/grahamlyons.asp>
- Hara, L. (2004). *Fagottschule vol. 1*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Henrique, L. (1999). Instrumentos Musicais (p. 305). Lisboa: Gulbenkian, Fundação Calouste.
- Henrique, L. L. (2007). Acústica musical (2ª Edição, p. 588). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Henry, J., & Walton, C. (2016). Secret Worthing. Amberley Publishing.
- Herfurth, C. P., & Stuart, H. M. (1956). *A tune a day: A first book for bassoon instruction*. Boston: The Boston Music Company.
- Hilling, L., & Bergmann, W. (1979). *First book of bassoon solos*. United Kingdom: Faber Music Ltd.
- Holder, A., & Koenigsbeck, B. (n.d.). *The jolly bassoon vol. 1*. Accolade Musikverlag.
- Jean-Philippe Rameau est l'auteur de Frère Jacques. (2014). Acedido a 13 Agosto, 2016, em <http://www.la-croix.com/Culture/Musique/Jean-Philippe-Rameau-est-l-auteur-de-Frere-Jacques-2014-10-06-1216933>
- Jeunesse, H. (2010). Les plus belles chansons de mon enfance (pp. 14–15). Deux Coq's D'or.
- Kleber, J. E. (2001). The Encyclopedia of Louisville (Illustrate, pp. 637–638). University Press of Kentucky.
- Kódaly, Z. (1974). The selected writings of Zóltan Kódaly (p. 127). Boosey &



- Hawkes.
- Lameiro, R. R. (2010). *Peças tradicionais portuguesas para fagotino com acompanhamento de piano*. (Master's Thesis, Universidade de Aveiro).
- László Hara. (n.d.). Acedido a 18 Setembro, 2016, em <http://www.eclassical.com/performers/hara-laszlo/>
- Levene, D. B. (2001). Music through children's literature: Theme and variations (p. 32). Westport, Connecticut: Teacher Ideas Press.
- Lyons, G. (2005). *Compositions for bassoon vol. 1 - Beginner to intermediate*. Useful Music Ltd.
- Maria tinha um carneirinho - canções para crianças. (2014). Acedido a 24 Agosto, 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=w1XMCZSaNG4>
- Martins, M. de L. (1991). Canções tradicionais infantis (p. 8). Livros Horizonte.
- Mascarenhas, M. (1976). Brincando com a flauta doce - Melodias fáceis. Irmãos Vitale.
- Matosinhos, R. (2013). Iniciação ao estudo da trompa (p. 4). Ava Musical Editions.
- Middleton, R. (1980). Popular. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (pp. 128–166). London: Macmillan Publishers limited.
- Middleton, R. (1990). Studying Popular Music (p. 4). Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Moreno, J. L. (1992). La psicología de la música en la educación primaria: El desarrollo musical de seis a doce años. *Revista Interuniversitaria de Formación Del Profesorado*, NÚM. 13, 35–52.
- Nettleingham, F. T. (1917). Toomy's tunes (2ª edição, p. 84). London: Erskine Macdonald.
- Nunes, M. A. Z. (1978). O cancionero popular em Portugal. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Obituaries. (n.d.). Acedido a 18 Setembro, 2016, em <http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL24/Obituaries.pdf>
- Oliveira, L., & Serrazina, L. (2002). A reflexão e o professor como investigador. In *GTI (org.) - Refletir e investigar sobre a prática pedagógica profissional* (pp. 29–42). Lisboa: APM.
- Ottaviani, M. (n.d.). Arianna's notes. Youcanprint.

- Plastino, G. & Sciorra, J. (2016). Neapolitan Postcards - The canzone napoletana as transnational subject (pp. 19–20). Rowman & Littlefield Publishers.
- Polk, J. (n.d.). Starting a student on a bassoon. In *Bassoon Clinic* (pp. 1–13).
- R. Hanmer. (1978). *Bassoon bagatelles: Four pieces for beginners*. Ampleforth, Yorkshire, England: Emerson Edition.
- Reichard, T. (2005). The woodwind fingering guide. Acedido a 16 Agosto, 2016, em [http://wfg.woodwind.org/bassoon/basn\\_bas\\_2.html](http://wfg.woodwind.org/bassoon/basn_bas_2.html)
- Remembering John Burness. (n.d.). Acedido a 16 Setembro, 2016, em <https://www.justgiving.com/remember/132809/John-Burness>
- Resende, A. R. (2008). *A prática da música tradicional portuguesa no 1º ciclo do ensino básico*. (Master's thesis, Universidade do Minho).
- Rhee, S. (2012). *The bassoon in Australia: Repertoire and contemporary relevance*. University of Western Sydney.
- Sabatier, R. (1975). Histoire de la poésie française - Poésie du XVIII siècle (p. 107). Albin Michel Editions.
- Sardo, S. (2009). Música popular e diferenças regionais. In *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas. Coleção Portugal Intercultural Vol. 1* (pp. 408–476). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Scialó, P., & Seller, F. (2013). I passatempo musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano (pp. 133–136). Napoli: Guida editore.
- Sebba, J. (2001). *Abracadabra bassoon: The way to learn through songs and tunes*. A&C Black.
- Silva, G. B. (2007). A música de Roy Rogers (p. 37). Clube de Autores.
- Silva, P. M. (2010). *Da criação musical à prática interpretativa: Um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal*. (Unpublished master's thesis) Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.
- Simões, R. M. (1976). *Canções para a educação musical (2ª)*. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Swanwick, K. (1979). A basic for music education (p. 62). London: NFER.
- Swanwick, K. (1991). Música, pensamiento y educación (p. 14). Madrid: Morata.
- Torres, R. M. (1998). As canções tradicionais portuguesas no ensino da música:

- Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály. Lisboa: Caminho.
- Vasconcellos, J., L. & Nunes M., A. Z. (1975). Cancioneiro popular português. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Waslatt, P. (1995). *Aprende tocando el fagot*. España: Mundimúsica.
- Waterhouse, W. (1980). Bassoon. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (pp. 873–893). Londres: Macmillan Publishers limited.
- Waterhouse, W. (2005). Bassoon - Yehudi Menuhin music guides. London: Kahn & Averill.
- Watts, S. (2003). *Razzamajazz Bassoon*. Kevin Mayhew.
- Watts, S. (2016a). About me. Acedido a 18 Setembro, 2016, em <http://www.sarah-watts.com/index.php/about/>
- Watts, S. (2016b). Razzamajazz. Acedido a 10 Setembro, 2016, em <http://www.sarah-watts.com/index.php/razzamajazz/>
- Weissenborn, J. (1929). *Practical bassoon-school: With complete theoretical explanations*. New York: C. Fisher.
- Weissenborn, J. (1952). *Studies for bassoon opus 8 - Volume 1 for beginners*. (S. Kovar, Ed.). New York: International Music Company.
- Westheimer, R. K. (2003). Musically speaking: A life through song (p. 14). Pennsylvania Press.
- Wolf, G. (n.d.). Mini-Bassoons. Acedido a 8 de Julho, 2016, em <http://www.guntramwolf.de/downloads/minibassoons.pdf>

## **Anexos**

## Anexo 1 – Partituras para fagote com acompanhamento de piano

## Em noites de Verão

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 1, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 1, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 6, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 6, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3.

11

Bsn.

Pno.

Measures 11-15 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 11, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 11, followed by a repeat sign. The first ending (1.) consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending (2.) consists of four eighth notes: D3, E3, F3, G3.

## Maria tinha um carneirinho

Bassoon

Piano

6

Bsn.

Pno.

The musical score is written for three instruments: Bassoon, Piano, and Bsn. (Bassoon). The time signature is common time (C). The Bassoon part begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests. The Bsn. part enters in the third measure with a series of eighth and quarter notes. The score concludes with a double bar line.

## Na quinta do tio Manel

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a common time signature (C). It has rests for the first four measures and then plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The Piano part (Pno.) is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-10. The Bassoon part (Bsn.) starts at measure 6 with a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and quarter note C4. It has rests for measures 7, 8, 9, and 10. The Piano part (Pno.) continues with its accompaniment, featuring chords and eighth notes in the right hand and a steady eighth-note line in the left hand.

11

Bsn.

Pno.

Measures 11-13. The Bassoon part (Bsn.) has rests for measures 11 and 12, then plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5 in measure 13. The Piano part (Pno.) continues with its accompaniment, featuring chords and eighth notes in the right hand and a steady eighth-note line in the left hand.



The image shows a musical score for a Bsn. (Bassoon) and Pno. (Piano) ensemble. The Bsn. part is written in bass clef and consists of three measures. The Pno. part is written in grand staff (treble and bass clefs) and also consists of three measures. Above the Bsn. staff, there is a separate staff with a single line of music, likely a vocal line, consisting of eight notes.

Bsn.

Pno.

# Frei João

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a whole rest in measures 1 and 2, followed by a half note G3 in measure 3, a half note A3 in measure 4, and a half note B3 in measure 5. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a dotted quarter note G4 in measure 1, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in measures 2, 3, and 4 respectively. The left hand starts with a dotted quarter note G3 in measure 1, followed by eighth notes A3, B3, and C4 in measures 2, 3, and 4 respectively. The piano part concludes in measure 5 with a whole note chord of G3 and B3.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-8 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) continues from measure 5 with a half note B3 in measure 6, followed by a half note A3 in measure 7, and a half note G3 in measure 8. The Piano part (Pno.) continues from measure 5 with a whole note chord of G3 and B3 in measure 6, followed by a whole note chord of A3 and C4 in measure 7, and a whole note chord of B3 and D4 in measure 8.

9

Bsn.

Pno.

Measures 9-12 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) continues from measure 8 with a half note G3 in measure 9, a half note F#3 in measure 10, and a whole rest in measures 11 and 12. The Piano part (Pno.) continues from measure 8 with a whole note chord of G3 and B3 in measure 9, a whole note chord of A3 and C4 in measure 10, and a whole note chord of B3 and D4 in measure 11. The piano part concludes in measure 12 with a whole note chord of G3 and B3.

# Papagaio louro

Bassoon

Piano

7

Bsn.

Pno.

1.

2.

The image shows a musical score for the piece 'Papagaio louro'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Bassoon part and a Piano part. The Bassoon part starts with a whole rest for four measures, followed by a half note G4 and a quarter note A4 in the fifth measure. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in 2/4 time. The second system starts at measure 7. The Bassoon part (labeled 'Bsn.') plays a continuous eighth-note melody. The Piano part (labeled 'Pno.') continues with its accompaniment. At the end of the system, there are two first endings: the first ending leads back to the beginning of the system, and the second ending concludes the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

# As três Galinhas

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Bassoon part is in the bass clef with a key signature of one flat and common time. It has rests for the first four measures and then plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part is in treble and bass clefs with a key signature of one flat and common time. It features a steady accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A wavy line indicates a tremolo effect on the right hand in measure 5.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-11 of the musical score. The Bassoon part (labeled Bsn.) continues with a melodic line of eighth notes. The Piano part (labeled Pno.) continues with its accompaniment, featuring some chordal textures in the right hand.

12

Bsn.

Pno.

Measures 12-17 of the musical score. The Bassoon part continues its melodic line. The Piano part continues with its accompaniment. The system ends with a double bar line in measure 17.

~

18

Bsn.

Pno.

23

Bsn.

Pno.

28

Bsn.

Pno.

33

Bsn.

Pno.

37

Bsn.

Pno.

Measures 37-40: Bsn. (Bass) and Pno. (Piano) parts. The Bsn. part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note pattern. The Pno. part is in treble and bass clefs, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern and the left hand playing a continuous eighth-note pattern.

41

Bsn.

Pno.

Measures 41-44: Bsn. (Bass) and Pno. (Piano) parts. The Bsn. part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note pattern. The Pno. part is in treble and bass clefs, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern and the left hand playing a continuous eighth-note pattern. The piece ends with a double bar line.

# O balão do João

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and then a half note G2 in measure 3. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in a B-flat major key signature and common time.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-11. The Bassoon part continues with a half note G2 in measure 6, followed by a half note G2 in measure 7, and then a half note G2 in measure 8. The Piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

12

Bsn.

Pno.

Measures 12-14. The Bassoon part continues with a half note G2 in measure 12, followed by a half note G2 in measure 13, and then a half note G2 in measure 14. The Piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

15

Bsn.

Pno.

Measures 15-18. The Bassoon part continues with a half note G2 in measure 15, followed by a half note G2 in measure 16, and then a half note G2 in measure 17. The Piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

# Era uma vez um cavalo

Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a whole rest in measures 1-3, followed by a quarter note G2 in measure 4. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a whole rest in measure 1, followed by a quarter note G2 in measure 2, a quarter note A2 in measure 3, and a quarter note Bb2 in measure 4. The piano part features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

5

Bsn.

Pno.

Measures 5-7 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a quarter note G2 in measure 5, a quarter note A2 in measure 6, and a quarter note Bb2 in measure 7. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a quarter note G2 in measure 5, a quarter note A2 in measure 6, and a quarter note Bb2 in measure 7. The piano part features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

8

Bsn.

Pno.

Measures 8-10 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a quarter note G2 in measure 8, a quarter note A2 in measure 9, and a quarter note Bb2 in measure 10. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a quarter note G2 in measure 8, a quarter note A2 in measure 9, and a quarter note Bb2 in measure 10. The piano part features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.



11

Bsn.

Pno.

15

Bsn.

Pno.

18

Bsn.

Pno.

## Lá vai uma

Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Bassoon part (bass clef, 2/4 time) starts with a quarter rest, followed by a repeat sign. The first ending consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending consists of a quarter note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The Piano part (treble and bass clefs, 2/4 time) starts with a quarter rest, followed by a repeat sign. The first ending consists of two chords: G2-A2 and B2-C3. The second ending consists of two chords: G2-A2 and B2-C3.

5

Bsn.

Pno.

Measures 5-8 of the musical score. The Bassoon part (bass clef, 2/4 time) starts with a quarter rest, followed by a repeat sign. The first ending consists of four eighth notes: G2, A2, B2, C3. The second ending consists of a quarter note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The Piano part (treble and bass clefs, 2/4 time) starts with a quarter rest, followed by a repeat sign. The first ending consists of two chords: G2-A2 and B2-C3. The second ending consists of two chords: G2-A2 and B2-C3.

# O meu chapéu tem três bicos

Bassoon

Piano

Measures 1-7 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest in measures 1-4, followed by a half note G4 in measure 5, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F#5 in measures 6-7. The Piano part (Pno.) is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. The right hand (treble) plays chords of G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, and G4-A4-B4-C5 in measures 1-7. The left hand (bass) plays half notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F#4 in measures 1-7.

8

Bsn.

Pno.

Measures 8-15 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) continues from measure 7 with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F#5 in measures 8-14, and a whole note G4 in measure 15. The Piano part (Pno.) continues with the same chordal accompaniment in the right hand and half notes in the left hand as in the previous system.

16

Bsn.

Pno.

Measures 16-23 of the musical score. The Bassoon part (Bsn.) continues with the same melodic line as in the previous system. The Piano part (Pno.) continues with the same chordal accompaniment in the right hand and half notes in the left hand as in the previous system.

24

Bsn.

Pno.

30

Bsn.

Pno.

# O pião

Bassoon

Piano

This system contains measures 1 through 9 of the piece. The Bassoon part begins with four measures of whole rests, followed by a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5, and then descending. The Piano part features a right-hand accompaniment of eighth-note chords and a left-hand bass line of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

10

Bsn.

Pno.

This system contains measures 10 through 19. The Bassoon part continues the melodic line from the previous system. The Piano part maintains its accompaniment pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady quarter-note bass line.

20

Bsn.

Pno.

This system contains measures 20 through 29, ending with a double bar line. The Bassoon part concludes its melodic phrase. The Piano part provides harmonic support with its characteristic accompaniment.

# O Pastorzinho

Bassoon

Piano

8

Bsn.

Pno.

15

Bsn.

Pno.

19

Bsn.

Pno.

1.

2.

1.

2.

## A Machadinha

Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the piece. The Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) begins with a repeat sign. The Piano part (treble and bass clefs, key of D major, common time) also begins with a repeat sign. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

5

Bsn.

Pno.

Measures 5-8 of the piece. The Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) continues with a melodic line. The Piano part (treble and bass clefs, key of D major, common time) continues with its accompaniment. Both parts include first and second endings, marked with '1.' and '2.' and repeat signs. The piece concludes with a double bar line.

# Alecrim

Bassoon

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5 in measures 3 and 4. The Piano part features a complex texture with multiple chords and moving lines in both staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

5

Bsn.

Pno.

This system contains measures 5 through 8. The Bassoon part continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measure 5, followed by a half note G4 in measure 6, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measure 7. The Piano part continues with complex chordal textures and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

9

Bsn.

Pno.

This system contains measures 9 through 12. The Bassoon part begins with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measure 11. The Piano part continues with complex chordal textures and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.



13

Bsn.

Pno.

16

This musical score consists of two systems, each for a Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 13 to 15. In measure 13, the Bsn. plays a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The Pno. accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with chords. In measure 14, the Bsn. continues with a quarter note D3, followed by eighth notes E3, F#3, and G3. The Pno. continues with the same accompaniment. In measure 15, the Bsn. plays a quarter note A3, followed by eighth notes B3, C4, and D4. The Pno. continues with the same accompaniment. The second system covers measures 16 to 18. In measure 16, the Bsn. plays a quarter note E4, followed by eighth notes F#4, G4, and A4. The Pno. continues with the same accompaniment. In measure 17, the Bsn. plays a quarter note B4, followed by eighth notes C5, D5, and E5. The Pno. continues with the same accompaniment. In measure 18, the Bsn. plays a quarter note F#5, followed by eighth notes G5, A5, and B5. The Pno. continues with the same accompaniment. The score ends with a double bar line in measure 18.

# Toca o Sino

Bassoon

Piano

This system contains measures 1 through 6 of the piece. The Bassoon part is in the bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It has whole rests for the first four measures, followed by a double bar line, and then plays a half note G3, a half note F3, and a half note E3 in the final two measures. The Piano part is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. The right hand plays chords of G3-Bb3, F3-Ab3, and E3-Gb3 in measures 1-4, followed by a double bar line, and then plays a half note G3, a half note F3, and a half note E3 in measures 5-6. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment of G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, and A2 throughout all six measures.

7

Bsn.

Pno.

This system contains measures 7 through 12. The Bassoon part begins in measure 7 with a half note G3, a half note F3, and a half note E3, followed by a whole rest in measure 8. In measures 9-12, it plays a descending eighth-note scale: G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, and A2. The Piano part continues with the same accompaniment as the first system. The right hand plays chords of G3-Bb3, F3-Ab3, and E3-Gb3 in measures 7-8, followed by a double bar line, and then plays a half note G3, a half note F3, and a half note E3 in measures 9-12.

13

Bsn.

Pno.

This system contains measures 13 through 16. The Bassoon part plays a half note G3, a half note F3, and a half note E3 in measure 13, followed by a whole rest in measure 14. In measures 15-16, it plays a descending eighth-note scale: G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, and A2. The Piano part continues with the same accompaniment as the first system. The right hand plays chords of G3-Bb3, F3-Ab3, and E3-Gb3 in measures 13-14, followed by a double bar line, and then plays a half note G3, a half note F3, and a half note E3 in measures 15-16.

2

17

Bsn.

Pno.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Bsn. (Bassoon) and the bottom staff is for the Pno. (Piano). The key signature has two flats (Bb and Eb). The Bsn. staff begins with a bass clef and contains a melodic line of eighth and quarter notes, ending with a whole note. The Pno. staff begins with a grand staff (treble and bass clefs) and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands, ending with a final chord and a fermata.

# Parabéns

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Bassoon part is in the bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. It remains silent for the first four measures and enters in the fifth measure with a half note G2. The Piano part consists of two staves. The right hand starts in the fifth measure with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The left hand starts in the fifth measure with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2.

5

Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the piece. The Bassoon part begins in measure 6 with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2. The Piano part consists of two staves. The right hand begins in measure 6 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The left hand begins in measure 6 with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2.

10

Bsn.

Pno.

Measures 11-15 of the piece. The Bassoon part begins in measure 11 with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2. The Piano part consists of two staves. The right hand begins in measure 11 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The left hand begins in measure 11 with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2. The piece concludes with a double bar line in measure 15.

## Indo eu a caminho de Viseu

Bassoon

Piano

Measures 1-3 of the musical score. The Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2 and 3. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

4

Bsn.

Pno.

Measures 4-6 of the musical score. The Bassoon part continues its melodic line, featuring a slur over measures 5 and 6. The Piano accompaniment remains consistent with the previous measures.

7

Bsn.

Pno.

Measures 7-10 of the musical score. The Bassoon part continues its melodic line, featuring a slur over measures 8 and 9. The Piano accompaniment remains consistent with the previous measures.

11

Bsn.

Pno.

15

Bsn.

Pno.

18

Bsn.

Pno.

## Os olhos da Marianita

Bassoon

Piano

Measures 1-6 of the piece. The Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and then eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in measures 3-6. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes in both hands, including chords and single notes.

7

Bsn.

Pno.

Measures 7-13. The Bassoon part continues with eighth notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2 in measures 7-10, followed by a half note G2 in measure 11, and eighth notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2 in measures 12-13. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern, including chords and single notes.

14

Bsn.

Pno.

Measures 14-20. The Bassoon part continues with eighth notes G2, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2 in measures 14-17, followed by a half note G2 in measure 18, and eighth notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2 in measures 19-20. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern, including chords and single notes.

## Atirei o pau ao gato

Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Bassoon part is in the bass clef, 4/4 time, with rests in measures 1-4 and a quarter note followed by an eighth-note triplet in measure 5. The Piano part is in the grand staff, 4/4 time, with a continuous eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

6

Bsn.

Pno.

Measures 6-9 of the musical score. The Bassoon part continues with a steady eighth-note melody. The Piano part features a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

10

(Miau)

Bsn.

Pno.

Measures 10-12 of the musical score. The Bassoon part ends with a quarter note followed by a half note labeled "(Miau)". The Piano part concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.



## As pombinhas da Catrina

Bassoon

Piano

Measures 1-7 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) is in the bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a whole rest for the first four measures, then plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4-G4, F4-G4, and E4-F4. The Piano part (Pno.) is in treble and bass clefs, 2/4 time. The right hand plays a series of chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The left hand plays a series of chords: G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, and G3-A3.

8

Bsn.

Pno.

Measures 8-14 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) continues with eighth notes: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The Piano part (Pno.) continues with chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The left hand continues with chords: G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, and G3-A3.

15

Bsn.

Pno.

Measures 15-21 of the piece. The Bassoon part (Bsn.) continues with eighth notes: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The Piano part (Pno.) continues with chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The left hand continues with chords: G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, G3-A3, and G3-A3.

## Anexo 2 – Partituras para fagotino em Sol com acompanhamento de piano

## Em noites de Verão

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Quint Bassoon part (bass clef, common time) has rests in measures 1 and 2, followed by a repeat sign. In measures 3-5, it plays a descending eighth-note scale: G2, F2, E2, D2, C2. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a key signature of one sharp (F#). In measures 1-2, it plays a descending eighth-note scale in the right hand (G4, F4, E4, D4, C4) and a single note (F#3) in the left hand. In measure 3, there is a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand (G3, F3, E3, D3, C3). In measures 4-5, the right hand plays a descending eighth-note scale (G4, F4, E4, D4, C4) and the left hand plays a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3).

6

1. 2.

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10. The Quint Bassoon part (bass clef, common time) has a first ending (1.) in measure 6 (G2) and a second ending (2.) in measure 7 (F#2), followed by rests in measures 8-10. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a key signature of one sharp (F#). In measure 6, the right hand has a first ending (1.) (G4) and a second ending (2.) (F#4), and the left hand has a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3). In measure 7, the right hand has a first ending (1.) (F#4) and a second ending (2.) (E4), and the left hand has a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3). In measures 8-10, the right hand plays a descending eighth-note scale (G4, F4, E4, D4, C4) and the left hand plays a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3).

11

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 11-15. The Quint Bassoon part (bass clef, common time) has a rest in measure 11, followed by a descending eighth-note scale in measures 12-14 (G2, F2, E2, D2, C2), and a whole note (B1) in measure 15. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a key signature of one sharp (F#). In measure 11, the right hand has a descending eighth-note scale (G4, F4, E4, D4, C4) and the left hand has a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3). In measures 12-14, the right hand plays a descending eighth-note scale (G4, F4, E4, D4, C4) and the left hand plays a descending eighth-note scale (G3, F3, E3, D3, C3). In measure 15, the right hand has a whole note (G4) and the left hand has a whole note (F#3).

# Maria tinha um carneirinho

Quint Bassoon

Piano

This musical system contains the first five measures of the piece. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a common time signature. It begins with two measures of whole rests, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano part is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

6

Qnt. Bsn.

Pno.

This musical system contains measures 6 through 10. The Quint Bassoon part continues its melodic line. The Piano part features more complex chordal textures and rhythmic patterns, including some triplets and sustained notes. The system concludes with a double bar line.

## Na quinta do tio Manel

Quint Bassoon

Piano

This system contains the first five measures of the piece. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a common time signature. It has whole rests for the first four measures and a quarter note G in the fifth measure. The Piano part is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

6

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 6 through 10. The Quint Bassoon part begins at measure 6 with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, and a whole rest for the final two measures. The Piano part continues its accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and single notes.

11

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 11 through 14. The Quint Bassoon part has whole rests for the first two measures and then plays a quarter note G in the third measure, followed by quarter notes A, B, and C in the fourth measure. The Piano part continues with its melodic and harmonic accompaniment, featuring eighth and quarter notes in the right hand and chords and single notes in the left hand.

# Frei João

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quint Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) starts with a whole rest in measures 1 and 2, followed by a half note D4 in measure 3, and eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5 in measures 4 and 5. The Piano part (treble and bass clefs, key of D major, common time) features a melody in the right hand with a dotted quarter note D4, eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5, and a bass line in the left hand with eighth notes D3, E3, F#3, G3, A3, and B3 in measures 1 and 2, followed by chords in measures 3, 4, and 5.

6

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 6-8 of the musical score. The Quint Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) plays a half note D4 in measure 6, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5 in measures 7 and 8. The Piano part (treble and bass clefs, key of D major, common time) features chords in the right hand and a bass line in the left hand with eighth notes D3, E3, F#3, G3, A3, and B3 in measures 6, 7, and 8.

9

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 9-12 of the musical score. The Quint Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) plays a half note D4 in measure 9, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5 in measures 10 and 11, and a whole rest in measure 12. The Piano part (treble and bass clefs, key of D major, common time) features chords in the right hand and a bass line in the left hand with eighth notes D3, E3, F#3, G3, A3, and B3 in measures 9, 10, 11, and 12.

# Papagaio louro

Quint Bassoon

Piano

7

Qnt. Bsn.

Pno.

1. 2.

# As Três Galinhas

Quint Bassoon

Piano

This system shows the first four measures of the piece. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains whole rests for all four measures. The Piano part is in treble and bass clefs, also in one flat and common time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final measure containing a complex figure-eight pattern. The bass line consists of quarter and eighth notes.

5

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 5 through 10. The Quint Bassoon part begins at measure 5 with a series of eighth and quarter notes. The Piano part continues with its melody and bass line, featuring some chords and eighth notes. Measure 10 ends with a double bar line.

11

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 11 through 16. The Quint Bassoon part continues with its melodic line. The Piano part also continues, with some measures featuring chords. Measure 16 ends with a double bar line.



17

Qnt. Bsn.

Pno.

22

Qnt. Bsn.

Pno.

27

Qnt. Bsn.

Pno.

31

Qnt. Bsn.

Pno.

35

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 35-38: Qnt. Bsn. (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern. Pno. (treble and bass clefs) features a complex texture with chords and moving lines.

39

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 39-41: Qnt. Bsn. (bass clef) continues the eighth-note pattern. Pno. (treble and bass clefs) features a complex texture with chords and moving lines.

42

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 42-44: Qnt. Bsn. (bass clef) continues the eighth-note pattern. Pno. (treble and bass clefs) features a complex texture with chords and moving lines, ending with a double bar line.

# O Balão do João

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Quint Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and then a half note G2 in measure 3. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

6

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10. The Quint Bassoon part continues with a half note G2 in measure 6, followed by a half note G2 in measure 7, and then a half note G2 in measure 8. The Piano part continues with its accompaniment.

11

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 11-13. The Quint Bassoon part continues with a half note G2 in measure 11, followed by a half note G2 in measure 12, and then a half note G2 in measure 13. The Piano part continues with its accompaniment.

14

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 14-18. The Quint Bassoon part continues with a half note G2 in measure 14, followed by a half note G2 in measure 15, and then a half note G2 in measure 16. The Piano part continues with its accompaniment.

# Era uma vez um cavalo

Quint Bassoon

Piano

This system shows the first three measures of the piece. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains three whole rests. The Piano part is in treble and bass clefs with a common time signature. The right hand starts with a whole rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5 in the first measure, then eighth notes D5, E5, F5, and G5 in the second measure, and a half note G5 in the third measure. The left hand has whole rests in the first two measures and a half note G3 in the third measure.

4

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 4 through 6. The Quint Bassoon part begins in measure 4 with a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4 in measure 5, a whole rest in measure 6, eighth notes G3, A3, and B3 in measure 7, and a half note C4 in measure 8. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and half notes in the left hand. The right hand plays G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The left hand plays G3, A3, B3, and C4.

7

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 7 through 9. The Quint Bassoon part has a whole rest in measure 7, eighth notes G3, A3, and B3 in measure 8, a whole rest in measure 9, eighth notes G3, A3, and B3 in measure 10, and a half note C4 in measure 11. The Piano part continues with the same rhythmic pattern as the previous system, with eighth notes in the right hand and half notes in the left hand.

10

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part (bass clef): G2, A2, B2, half rest, D2, E2, F2.

Pno. part (grand staff): Right hand: eighth-note chords (G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3). Left hand: half notes (G1, F1, E1, D1).

14

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part (bass clef): G2, A2, B2, half rest, D2, E2, F2.

Pno. part (grand staff): Right hand: eighth-note chords (G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3). Left hand: half notes (G1, F1, E1, D1).

17

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part (bass clef): G2, A2, B2, half rest, D2, E2, F2.

Pno. part (grand staff): Right hand: eighth-note chords (G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3). Left hand: half notes (G1, F1, E1, D1).

## Lá vai uma

Quint Bassoon

Piano

5

Qnt. Bsn.

Pno.

1.

2.

O meu chapéu tem três bicos

Quint Bassoon

Piano

This system contains the first seven measures of the piece. The Quint Bassoon part begins with four measures of whole rests, followed by a half note G4 in measure 5, and then a quarter note G4, quarter note F4, eighth note E4, and eighth note D4 in measures 6 and 7. The Piano accompaniment features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains eighth rests in measures 1-4, followed by eighth notes G4 and F4 in measures 5-7. The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature, with half notes G3, F3, and E3 in measures 1-7.

8

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 8 through 14. The Quint Bassoon part starts with a half note G4, quarter note F4, eighth note E4, and eighth note D4 in measure 8, followed by a half note G4 in measure 9, a whole note G4 in measure 10, and then a quarter note G4, quarter note F4, eighth note E4, and eighth note D4 in measures 11 and 12. The Piano accompaniment continues with the same pattern as the first system, with eighth notes G4 and F4 in measures 8-14.

15

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 15 through 21. The Quint Bassoon part begins with a half note G4, quarter note F4, eighth note E4, and eighth note D4 in measure 15, followed by a half note G4 in measure 16, a whole note G4 in measure 17, and then a quarter note G4, quarter note F4, eighth note E4, and eighth note D4 in measures 18 and 19. The Piano accompaniment continues with the same pattern as the first system, with eighth notes G4 and F4 in measures 15-21.

22

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 22-28. Notes: 22: G2, A2, B2, C3; 23: D3, E3, F#3, G3; 24: A3, B3, C4, D4; 25: E4, F#4, G4, A4; 26: B4, C5, D5, E5; 27: F#5, G5, A5, B5; 28: C6, B5, A5, G5. A half note G5 is tied from measure 26 to 27.

Pno. part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 22-28. Right hand: 22: G4, A4, B4, C5; 23: D5, E5, F#5, G5; 24: A5, B5, C6, D6; 25: E6, F#6, G6, A6; 26: B6, C7, D7, E7; 27: F#7, G7, A7, B7; 28: C8, B7, A7, G7. Left hand: 22: G2, A2, B2, C3; 23: D3, E3, F#3, G3; 24: A3, B3, C4, D4; 25: E4, F#4, G4, A4; 26: B4, C5, D5, E5; 27: F#5, G5, A5, B5; 28: C6, B5, A5, G5.

29

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 29-32. Notes: 29: G5, A5, B5, C6; 30: D6, E6, F#6, G6; 31: A6, B6, C7, D7; 32: E7, F#7, G7, A7.

Pno. part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 29-32. Right hand: 29: G4, A4, B4, C5; 30: D5, E5, F#5, G5; 31: A5, B5, C6, D6; 32: E6, F#6, G6, A6. Left hand: 29: G2, A2, B2, C3; 30: D3, E3, F#3, G3; 31: A3, B3, C4, D4; 32: E4, F#4, G4, A4.

33

Qnt. Bsn.

Pno.

Qnt. Bsn. part: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 33-36. Notes: 33: G5, A5, B5, C6; 34: D6, E6, F#6, G6; 35: A6, B6, C7, D7; 36: E7, F#7, G7, A7. A half note G7 is tied from measure 35 to 36.

Pno. part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 33-36. Right hand: 33: G4, A4, B4, C5; 34: D5, E5, F#5, G5; 35: A5, B5, C6, D6; 36: E6, F#6, G6, A6. Left hand: 33: G2, A2, B2, C3; 34: D3, E3, F#3, G3; 35: A3, B3, C4, D4; 36: E4, F#4, G4, A4.



# O pião

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-8 of the piece. The Quint Bassoon part begins with a whole rest for the first four measures, then plays a descending eighth-note scale (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) starting in measure 5. The Piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

9

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 9-17. The Quint Bassoon continues the descending eighth-note scale from measure 5. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes in both hands.

18

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 18-22. The Quint Bassoon part continues with the same eighth-note pattern. The Piano accompaniment features a more active bass line in measures 18-20, followed by sustained chords in measures 21-22.

23

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 23-27. The Quint Bassoon part concludes with a final note in measure 27. The Piano accompaniment ends with a series of chords in the right hand and a sustained note in the left hand.

# O Pastorzinho

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-7 of the score. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It starts with a whole rest for the first five measures, followed by a quarter rest, an eighth note, and a quarter note. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a simple bass line.

8

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 8-14. The Quint Bassoon part continues with eighth and quarter notes. The Piano part features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

15

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 15-18. The Quint Bassoon part has a melodic line with a slur over measures 16 and 17. The Piano part continues with the same eighth-note pattern in the right hand and bass line in the left hand.

19

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 19-22. The Quint Bassoon part ends with a double bar line and repeat signs. The Piano part also ends with a double bar line and repeat signs. First and second endings are indicated for both parts.

## A Machadinha

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-3 of the piece. The Quint Bassoon part begins with a repeat sign, followed by a series of eighth and quarter notes. The Piano part features a right-hand accompaniment of chords and a left-hand bass line with eighth notes.

4

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 4-6. The Quint Bassoon part continues with eighth and quarter notes. The Piano part maintains its accompaniment pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note bass line.

7

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 7-9. The Quint Bassoon part includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The Piano part also features first and second endings, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The piece concludes with a double bar line.

# Alecrim

Quint Bassoon

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Quint Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measures 3 and 4. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a half note G3 in measure 1, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in measures 2, 3, and 4 respectively.

5

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 5 through 8. The Quint Bassoon part continues with eighth notes G4, A4, B4, and C5 in measure 5, followed by a half note D5 in measure 6, and then eighth notes E5, F5, G5, and A5 in measures 7 and 8. The Piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand, with the left hand playing a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, and C4 in measures 5, 6, 7, and 8 respectively.

9

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 9 through 12. The Quint Bassoon part plays eighth notes G4, A4, B4, and C5 in measure 9, followed by a half note D5 in measure 10, and then eighth notes E5, F5, G5, and A5 in measures 11 and 12. The Piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand, while the left hand plays a more complex bass line with eighth and quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4 in measures 9, 10, 11, and 12 respectively.

13

Qnt. Bsn.

Pno.

13

16

Qnt. Bsn.

Pno.

16

# Toca o Sino

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the piece. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a key signature of two flats and common time. It has rests for the first four measures and then plays a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The Piano part is in treble and bass clefs with a key signature of two flats and common time. The right hand plays chords of G3-Bb3, A3-Bb3, and G3-F3. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment of G2, A2, Bb2, and C3.

6

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 6-11. The Quint Bassoon part continues with a melodic line: G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The Piano part continues with the same accompaniment, adding chords in the right hand: G3-Bb3, A3-Bb3, G3-F3, E3-D3, C3-Bb2, and A2-G2.

12

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 12-16. The Quint Bassoon part continues with: G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The Piano part continues with the same accompaniment, adding chords in the right hand: G3-Bb3, A3-Bb3, G3-F3, E3-D3, C3-Bb2, and A2-G2.

17

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 17-20. The Quint Bassoon part continues with: G1, F1, E1, D1, C1, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The Piano part continues with the same accompaniment, adding chords in the right hand: G3-Bb3, A3-Bb3, G3-F3, E3-D3, C3-Bb2, and A2-G2.

# Parabéns

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quint Bassoon part is in the bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It has rests for the first four measures and a half note in the fifth. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand has a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4, and a half note in measure 5. The left hand has a half note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4, and a half note in measure 5.

5

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the musical score. The Quint Bassoon part starts with a repeat sign and plays a melody of eighth and quarter notes. The Piano part has a repeat sign and plays chords in the right hand and single notes in the left hand.

10

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 11-15 of the musical score. The Quint Bassoon part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Piano part also has first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the section, and the second ending leads to the final measure.

## Indo eu a caminho de Viseu

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-3 of the musical score. The Quint Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2 and 3. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a dotted quarter-note pattern in the left hand.

4

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 4-6 of the musical score. The Quint Bassoon continues its melodic line, which includes a slur over measures 5 and 6. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with a final chord in measure 6.

7

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 7-9 of the musical score. The Quint Bassoon part features a melodic line with a slur over measures 8 and 9. The Piano accompaniment continues with its rhythmic pattern, ending with a final chord in measure 9.



10

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 10-13. The Qnt. Bsn. part begins with a whole rest in measure 10, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Pno. part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both staves.

14

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 14-16. The Qnt. Bsn. part continues with eighth and sixteenth notes, including a slur. The Pno. part continues with its complex accompaniment.

17

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 17-20. The Qnt. Bsn. part concludes with a half note and a whole rest. The Pno. part concludes with a final chord and a whole rest.

# Os olhos da Marianita

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-6 of the musical score. The Quint Bassoon part (bass clef, 2/4 time) starts with a whole rest for the first four measures, then plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note G4. The Piano part (treble and bass clefs, 2/4 time, key of D major) features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes in both hands, including chords and single notes.

7

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 7-13 of the musical score. The Quint Bassoon part continues with a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both staves.

14

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 14-19 of the musical score. The Quint Bassoon part concludes with a series of eighth and quarter notes. The Piano part ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

# Atirei o pau ao gato

Quint Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Quint Bassoon part consists of whole rests. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

5

Qnt. Bsn.

Pno.

Measures 5-8 of the musical score. The Quint Bassoon part begins with a melodic line starting on a dotted quarter note. The Piano part continues with its accompaniment.

9

Qnt. Bsn.

Pno.

(Miau)

Measures 9-12 of the musical score. The Quint Bassoon part continues its melodic line, ending with a note marked "(Miau)". The Piano part concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

## As pombinhas da Catrina

Quint Bassoon

Piano

This system contains measures 1 through 7. The Quint Bassoon part begins with four measures of whole rests, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note G4. The Piano part features a treble and bass staff. The treble staff starts with a half note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), then a half note G4. The bass staff has whole notes G3, F3, E3, D3, and C3, followed by a half note G2 and a whole note F2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

8

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 8 through 14. The Quint Bassoon part continues with eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), then a half note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), and ends with a half note G4. The Piano part continues with eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), then a half note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), and ends with a half note G4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

15

Qnt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 15 through 21. The Quint Bassoon part continues with eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), then a half note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), and ends with a half note G4. The Piano part continues with eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), then a half note G4, followed by eighth-note pairs (A4-G4), (B4-A4), (C5-B4), and (B4-A4), and ends with a half note G4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

### Anexo 3 – Partituras para fagotino em Fá com acompanhamento de piano

# Em noites de Verão

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has rests in measures 1 and 2, followed by a repeat sign. In measure 3, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 4, it plays a half note D3 and a half note E3. In measure 5, it plays a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a whole rest in measure 1. In measure 2, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 3, it plays a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3. In measure 4, it plays a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a half note D4. In measure 5, it plays a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, and a half note A4.

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has a whole rest in measure 6, followed by a repeat sign. In measure 7, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 8, it plays a half note D3 and a half note E3. In measure 9, it plays a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. In measure 10, it plays a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a whole rest in measure 6. In measure 7, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 8, it plays a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3. In measure 9, it plays a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a half note D4. In measure 10, it plays a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, and a half note A4.

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 11-15 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has a whole rest in measure 11. In measure 12, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 13, it plays a half note D3 and a half note E3. In measure 14, it plays a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. In measure 15, it plays a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The Piano part (treble and bass clefs, common time) has a whole rest in measure 11. In measure 12, it plays a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. In measure 13, it plays a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3. In measure 14, it plays a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a half note D4. In measure 15, it plays a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, and a half note A4.

# Maria tinha um carneirinho

Quart Bassoon

Piano

This musical system contains the first five measures of the piece. The Quart Bassoon part is written in a single staff with a bass clef and a common time signature (C). It begins with two measures of whole rests, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with half and quarter notes in the left hand.

6

Qrt. Bsn.

Pno.

This musical system contains measures 6 through 10. The Quart Bassoon part continues its melodic line, ending with a whole note in the final measure. The Piano part continues its accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand providing a harmonic base. The system concludes with a double bar line.

## Na quinta do tio Manel

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has rests in measures 1-4 and a quarter note G4 in measure 5. The Piano part (treble and bass clefs, common time) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (Bb).

Qrt. Bsn.

Pno.

6

Measures 6-10 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has a half note G4 in measure 6, a quarter note F4 in measure 7, a half note E4 in measure 8, and rests in measures 9 and 10. The Piano part (treble and bass clefs, common time) continues the melody and accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

Qrt. Bsn.

Pno.

11

Measures 11-14 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, common time) has rests in measures 11 and 12, and a quarter note G4 in measure 13, followed by a quarter rest in measure 14. The Piano part (treble and bass clefs, common time) continues the melody and accompaniment. The key signature has one flat (Bb).



Qrt. Bsn.

Pno.

This musical score is for a Quartet Bsn. and Piano (Pno.). The Quartet Bsn. part is written in bass clef and consists of three measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Piano part is written in treble and bass clefs and consists of three measures: a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. The Piano part also includes a series of chords in the right hand: a G4-A4-B4 chord, a G4-A4-B4 chord, a G4-A4-B4 chord, and a G4-A4-B4 chord. The score ends with a double bar line.

# Frei João

Quart Bassoon

Piano

This system contains measures 1 through 5 of the piece. The Quart Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5 in measures 3 through 5. The Piano part features a treble and bass staff. The treble staff starts with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in measure 1, then chords in measures 2 through 5. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment in measure 1 and chords in measures 2 through 5.

6

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 6 through 8. The Quart Bassoon part has a half note G4 in measure 6, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in measure 7, and then eighth notes D5, E5, and F5 in measure 8. The Piano part continues with chords in the treble staff and eighth-note accompaniment in the bass staff across measures 6 through 8.

9

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 9 through 12. The Quart Bassoon part has a half note G4 in measure 9, followed by a half note A4 in measure 10, and then whole rests in measures 11 and 12. The Piano part features chords in the treble staff and eighth-note accompaniment in the bass staff across measures 9 through 12, ending with a double bar line.

# Papagaio louro

Quart Bassoon

Piano

7

Qrt. Bsn.

Pno.

1. 2.

# As Três Galinhas

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, starting with a whole rest in measure 1, followed by a half rest in measure 2, and then a quarter rest in measure 3. In measure 4, it plays a quarter note G4, followed by a quarter note A4 in measure 5. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords: G4-Bb4 in measure 1, G4-Bb4-A4 in measure 2, G4-Bb4-A4 in measure 3, G4-Bb4-A4 in measure 4, and G4-Bb4-A4 in measure 5. The left hand plays a series of chords: G3-Bb3 in measure 1, G3-Bb3-A3 in measure 2, G3-Bb3-A3 in measure 3, G3-Bb3-A3 in measure 4, and G3-Bb3-A3 in measure 5.

6

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 6-11 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, starting with a quarter note G4 in measure 6, followed by a quarter note A4 in measure 7, a quarter note Bb4 in measure 8, a quarter note C5 in measure 9, a quarter note Bb4 in measure 10, and a quarter note A4 in measure 11. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords: G4-Bb4 in measure 6, G4-Bb4-A4 in measure 7, G4-Bb4-A4 in measure 8, G4-Bb4-A4 in measure 9, G4-Bb4-A4 in measure 10, and G4-Bb4-A4 in measure 11. The left hand plays a series of chords: G3-Bb3 in measure 6, G3-Bb3-A3 in measure 7, G3-Bb3-A3 in measure 8, G3-Bb3-A3 in measure 9, G3-Bb3-A3 in measure 10, and G3-Bb3-A3 in measure 11.

12

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 12-17 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, starting with a quarter note G4 in measure 12, followed by a quarter note A4 in measure 13, a quarter note Bb4 in measure 14, a quarter note C5 in measure 15, a quarter note Bb4 in measure 16, and a quarter note A4 in measure 17. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords: G4-Bb4 in measure 12, G4-Bb4-A4 in measure 13, G4-Bb4-A4 in measure 14, G4-Bb4-A4 in measure 15, G4-Bb4-A4 in measure 16, and G4-Bb4-A4 in measure 17. The left hand plays a series of chords: G3-Bb3 in measure 12, G3-Bb3-A3 in measure 13, G3-Bb3-A3 in measure 14, G3-Bb3-A3 in measure 15, G3-Bb3-A3 in measure 16, and G3-Bb3-A3 in measure 17.

18

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 18-22 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, starting with a quarter note G4 in measure 18, followed by a quarter note A4 in measure 19, a quarter note Bb4 in measure 20, a quarter note C5 in measure 21, a quarter note Bb4 in measure 22, and a quarter note A4 in measure 23. The Piano part is in treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords: G4-Bb4 in measure 18, G4-Bb4-A4 in measure 19, G4-Bb4-A4 in measure 20, G4-Bb4-A4 in measure 21, G4-Bb4-A4 in measure 22, and G4-Bb4-A4 in measure 23. The left hand plays a series of chords: G3-Bb3 in measure 18, G3-Bb3-A3 in measure 19, G3-Bb3-A3 in measure 20, G3-Bb3-A3 in measure 21, G3-Bb3-A3 in measure 22, and G3-Bb3-A3 in measure 23.

23

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 23-27: Quartet Bassoon (Qrt. Bsn.) and Piano (Pno.) parts. The Quartet Bassoon part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note melody. The Piano part is in treble and bass clefs, playing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

28

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 28-32: Quartet Bassoon (Qrt. Bsn.) and Piano (Pno.) parts. The Quartet Bassoon part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note melody. The Piano part is in treble and bass clefs, playing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

33

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 33-36: Quartet Bassoon (Qrt. Bsn.) and Piano (Pno.) parts. The Quartet Bassoon part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note melody. The Piano part is in treble and bass clefs, playing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

37

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 37-40: Quartet Bassoon (Qrt. Bsn.) and Piano (Pno.) parts. The Quartet Bassoon part is in the bass clef, playing a continuous eighth-note melody. The Piano part is in treble and bass clefs, playing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

41

Qrt. Bsn.

Pno.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Quartet Bsn. (bass clef) and the bottom staff is for the Piano (Pno.) (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Quartet Bsn. part starts at measure 41 and continues for four measures. The Piano part also starts at measure 41 and continues for four measures. The Quartet Bsn. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part features a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

# O Balão do João

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and then eighth notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1 in measures 3-5. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both staves.

6

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the musical score. The Quart Bassoon part continues with eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0 in measure 6, followed by a half note G0 in measure 7, and then eighth notes F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0 in measures 8-10. The Piano part continues with its accompaniment.

11

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 11-14 of the musical score. The Quart Bassoon part continues with eighth notes G0, F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0 in measure 11, followed by a half note G0 in measure 12, and then eighth notes F0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0 in measures 13-14. The Piano part continues with its accompaniment.

Qrt. Bsn.

Pno.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Quartet Bassoon (Qrt. Bsn.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Quartet Bassoon part begins with a quarter rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, a quarter note D2, a half note C2, a quarter note B1, a half note A1, and a quarter note G1. The Piano part begins with a half note G2, a half note F2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1. The score ends with a double bar line.



# Era uma vez um cavalo

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Quart Bassoon part is in the bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It remains silent for the first three measures and then plays a descending eighth-note scale in the fourth measure. The Piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a descending eighth-note scale in the first measure, followed by chords in the second and third measures, and a descending eighth-note scale in the fourth measure. The left hand plays a descending eighth-note scale in the first measure, followed by chords in the second and third measures, and a descending eighth-note scale in the fourth measure.

5

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 5 through 7. The Quart Bassoon part begins in measure 5 with a descending eighth-note scale, continues in measure 6, and ends in measure 7. The Piano part continues with its pattern of descending eighth-note scales and chords across measures 5, 6, and 7.

8

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 8 through 10. The Quart Bassoon part begins in measure 8 with a descending eighth-note scale, continues in measure 9, and ends in measure 10. The Piano part continues with its pattern of descending eighth-note scales and chords across measures 8, 9, and 10.

11

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 11-14. Quartet Bsn. (Bb) and Piano (Bb). Quartet Bsn. plays a steady eighth-note pattern. Piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

15

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 15-17. Quartet Bsn. and Piano. Similar to the previous system, with Quartet Bsn. playing eighth notes and Piano providing harmonic support.

18

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 18-19. Quartet Bsn. and Piano. Quartet Bsn. plays a melodic phrase in measure 18 and rests in measure 19. Piano accompaniment continues with chords and a bass line.

## Lá vai uma

Quart Bassoon

Piano

First system of music. Quart Bassoon (bass clef, 2/4 time) plays a melody starting with a repeat sign. Piano (treble and bass clefs, 2/4 time) provides accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

5

Qrt. Bsn.

Pno.

Second system of music, starting at measure 5. Quart Bassoon (bass clef, 2/4 time) continues the melody with first and second endings. Piano (treble and bass clefs, 2/4 time) continues the accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

# O meu chapéu tem três bicos

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first seven measures of the piece. The Quart Bassoon part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It starts with four measures of whole rests, followed by a half note G4, and then a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The Piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords of G4 and F#4 in the first four measures, then G4 and E4 in the last three measures. The left hand plays a steady eighth-note bass line: G3, F#3, G3, F#3, G3, F#3, G3.

8

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 8 through 14. The Quart Bassoon part begins with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. It then has a half note B4, a quarter note A4, and a half note G4 tied to the next measure. The Piano accompaniment continues with the same chordal and bass patterns as the first system, with the right hand playing G4/F#4 and then G4/E4, and the left hand playing the eighth-note bass line.

15

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 15 through 21. The Quart Bassoon part starts with a quarter note G4, followed by a measure rest, then quarter notes A4, B4, and C5. It continues with a half note B4, a quarter note A4, and a half note G4 tied to the next measure. The Piano accompaniment follows the established pattern, with the right hand playing G4/F#4 and then G4/E4, and the left hand playing the eighth-note bass line.

22

Qrt. Bsn.

Pno.

22

Qrt. Bsn.

Pno.

29

Qrt. Bsn.

Pno.

29

Qrt. Bsn.

Pno.

33

Qrt. Bsn.

Pno.

33

Qrt. Bsn.

Pno.

# O pião

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-8. Quart Bassoon: Rests for measures 1-4, then eighth-note descending scale (A4, G4, F4, E4, D4, C4). Piano: Treble clef has eighth-note ascending scale (C4, D4, E4, F4, G4, A4) and chords; Bass clef has half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3) and chords.

9

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 9-17. Quart Bassoon: Eighth-note descending scale (A4, G4, F4, E4, D4, C4), then eighth-note ascending scale (C4, D4, E4, F4, G4, A4). Piano: Treble clef has chords and eighth-note patterns; Bass clef has half notes and chords.

18

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 18-22. Quart Bassoon: Eighth-note ascending scale (C4, D4, E4, F4, G4, A4), then eighth-note descending scale (A4, G4, F4, E4, D4, C4). Piano: Treble clef has chords and eighth-note patterns; Bass clef has half notes and chords.

23

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 23-28. Quart Bassoon: Eighth-note ascending scale (C4, D4, E4, F4, G4, A4), then eighth-note descending scale (A4, G4, F4, E4, D4, C4). Piano: Treble clef has chords and eighth-note patterns; Bass clef has half notes and chords. Ends with a double bar line.

# O Pastorzinho

[illegible]

Red. \_\_\_\_\_

8

Qrt. Bsn.

Pno.

15

Qrt. Bsn.

Pno.

19

19

Qrt. Bsn.

Pno.

The musical score for measures 19-22 is as follows:

Measure	Qrt. Bsn.	Pno. (Treble)	Pno. (Bass)
19	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2
20	A2, G2, F2, E2	G4, B4, G4, B4	B1, D2
21	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2
22	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2

First Ending (Measures 23-24):

Measure	Qrt. Bsn.	Pno. (Treble)	Pno. (Bass)
23	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2
24	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2

Second Ending (Measures 25-26):

Measure	Qrt. Bsn.	Pno. (Treble)	Pno. (Bass)
25	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2
26	B2, B2	G4, B4, G4, B4	B1, D2

## A Machadinha

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Quart Bassoon part (bass clef, key of D major, common time) begins with a repeat sign, followed by a sequence of eighth and quarter notes. The Piano part (grand staff) also begins with a repeat sign, followed by chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

4

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 5-7 of the musical score. The Quart Bassoon part continues with eighth and quarter notes. The Piano part features more complex chordal textures and a moving bass line.

7

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 8-10 of the musical score. The Quart Bassoon part includes first and second endings. The Piano part also features first and second endings, concluding the section with a final cadence.



# Alecrim

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Quart Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5 in measures 3 and 4. The Piano part features a left hand with a whole note chord of G2, B2, and D3 in measure 1, followed by a half note chord of G2 and B2 in measure 2, and then eighth notes G2, A2, B2, and C3 in measures 3 and 4. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D4 in measure 1, G4-B4-D4 in measure 2, and G4-B4-D4 in measure 3, with a final chord of G4-B4-D4 in measure 4.

5

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 5 through 8. The Quart Bassoon part continues with eighth notes G4, A4, B4, and C5 in measure 5, followed by a half note D5 in measure 6, and then eighth notes E5, F5, G5, and A5 in measures 7 and 8. The Piano part features a left hand with eighth notes G2, A2, B2, and C3 in measure 5, followed by a half note D3 in measure 6, and then eighth notes E3, F3, G3, and A3 in measures 7 and 8. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D4 in measure 5, G4-B4-D4 in measure 6, and G4-B4-D4 in measure 7, with a final chord of G4-B4-D4 in measure 8.

9

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 9 through 12. The Quart Bassoon part continues with eighth notes G4, A4, B4, and C5 in measure 9, followed by a half note D5 in measure 10, and then eighth notes E5, F5, G5, and A5 in measures 11 and 12. The Piano part features a left hand with eighth notes G2, A2, B2, and C3 in measure 9, followed by a half note D3 in measure 10, and then eighth notes E3, F3, G3, and A3 in measures 11 and 12. The right hand plays a series of chords: G4-B4-D4 in measure 9, G4-B4-D4 in measure 10, and G4-B4-D4 in measure 11, with a final chord of G4-B4-D4 in measure 12.

13

Qrt. Bsn.

Pno.

13

16

Qrt. Bsn.

Pno.

16

# Toca o Sino

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, starting with a whole rest for the first four measures and then playing a half note G2 in the fifth measure. The Piano part is in treble and bass clefs, playing a series of chords and single notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C).

6

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 6-11 of the musical score. The Quart Bassoon part plays a series of eighth and quarter notes. The Piano part continues with chords and single notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C).

12

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 12-16 of the musical score. The Quart Bassoon part plays a series of eighth and quarter notes. The Piano part continues with chords and single notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C).

17

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 17-20 of the musical score. The Quart Bassoon part plays a series of eighth and quarter notes. The Piano part continues with chords and single notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C).

# Parabéns

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. It remains silent for the first four measures and plays a half note G in the fifth measure. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a melody starting with a half note G, followed by eighth notes A, B, and C, then a quarter note D, and finally a half note E. The left hand plays a bass line starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, and finally a half note D.

5

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 6-10 of the musical score. The Quart Bassoon part begins in measure 6 with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C, and finally a half note D. The Piano part continues with the same melody and bass line as in measures 1-5.

10

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 11-15 of the musical score. The Quart Bassoon part continues with the same melody as in measures 6-10. The Piano part continues with the same melody and bass line as in measures 6-10. The score ends with a double bar line in measure 15.

## Indo eu a caminho de Viseu

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first three measures of the piece. The Quart Bassoon part begins with a whole rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2 and 3. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a dotted half-note pattern in the left hand, with chords marked with a 'z' (zest) symbol.

4

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 4 through 6. The Quart Bassoon part continues its melodic line, which includes a slur over measures 5 and 6. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with chords marked with a 'z' (zest) symbol.

7

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 7 through 9. The Quart Bassoon part continues its melodic line, which includes a slur over measures 8 and 9. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with chords marked with a 'z' (zest) symbol.

10

Qrt. Bsn.

Pno.

Musical score for measures 10-13. The Quartet Bsn. part (bass clef) starts with a whole rest in measure 10, then plays eighth notes: G2 (11), A2 (12), B2 (13), and C3 (14). The Piano part (grand staff) features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The right hand plays chords (F2-A2, G2-B2, A2-C3, B2-D3) with eighth notes. The left hand plays eighth notes (F2, G2, A2, B2) with eighth notes.

14

Qrt. Bsn.

Pno.

Musical score for measures 14-16. The Quartet Bsn. part (bass clef) continues with eighth notes: D3 (15), E3 (16), F3 (17), and G3 (18). The Piano part (grand staff) continues with the same rhythmic accompaniment. The right hand plays chords (A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3) with eighth notes. The left hand plays eighth notes (C3, D3, E3, F3) with eighth notes.

17

Qrt. Bsn.

Pno.

Musical score for measures 17-20. The Quartet Bsn. part (bass clef) continues with eighth notes: A3 (19), B3 (20), C4 (21), and D4 (22). The Piano part (grand staff) continues with the same rhythmic accompaniment. The right hand plays chords (B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3) with eighth notes. The left hand plays eighth notes (D3, E3, F3, G3) with eighth notes.

# Os olhos da Marianita

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first six measures of the piece. The Quart Bassoon part begins with a whole rest for the first four measures, followed by a quarter rest, an eighth note, and a quarter note in measures 5 and 6. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests interspersed.

7

Qrt. Bsn.

Pno.

This system covers measures 7 through 13. The Quart Bassoon part is active throughout, playing eighth and quarter notes. The Piano part continues with its accompaniment, featuring chords and single notes in both hands.

14

Qrt. Bsn.

Pno.

This system covers measures 14 through 20, ending with a double bar line. The Quart Bassoon part continues with eighth and quarter notes. The Piano part concludes the piece with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

## Atirei o pau ao gato

Quart Bassoon

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Quart Bassoon part is in the bass clef with a 4/4 time signature, showing four measures of whole rests. The Piano part is in the treble and bass clefs, showing four measures of music with eighth and quarter notes and chords.

5

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 5-8 of the musical score. The Quart Bassoon part (labeled 'Qrt. Bsn.') begins in measure 5 with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Piano part (labeled 'Pno.') continues with chords and moving lines in both staves.

9

(Miau)

Qrt. Bsn.

Pno.

Measures 9-12 of the musical score. The Quart Bassoon part (labeled 'Qrt. Bsn.') continues its melodic line. In measure 10, the word '(Miau)' is written above the staff. The Piano part (labeled 'Pno.') features chords and moving lines, ending with a final chord in measure 12.



# As pombinhas da Catrina

Quart Bassoon

Piano

This system contains the first seven measures of the piece. The Quart Bassoon part begins with a whole rest in measures 1-4, followed by a quarter rest in measure 5, and then eighth-note pairs in measures 6 and 7. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both starting in measure 1 and continuing through measure 7.

8

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 8 through 14. The Quart Bassoon part continues with eighth-note pairs. The Piano part continues with its melody and bass line. Measure numbers 8, 15, and 22 are indicated above the system.

15

Qrt. Bsn.

Pno.

This system contains measures 15 through 21. The Quart Bassoon part continues with eighth-note pairs. The Piano part continues with its melody and bass line. Measure numbers 15, 22, and 29 are indicated above the system.